Berühmte Musiker
ERNST WOLFF
Mendelssohn Bartholdy
VERL. GES. „HARMONIE"

OLLEGE OF MARIN LIBRARY
KENTFIELD, CALIFORNIA

Berühmte Musiker

LEBENS- UND CHARAKTERBILDER

NEBST

EINFÜHRUNG IN DIE WERKE DER MEISTER

HERAUSGEGEBEN

VON

HEINRICH REIMANN

XVII

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

In dieser Sammlung erschienen (in der Ausstattung des vorliegenden Bandes) **illustrierte Biographien von:**

Brahms von Prof. Dr. H. Reimann. II. Aufl.
Haendel von Prof. Dr. Fritz Volbach.
Haydn von Dr. Leopold Schmidt. II. Aufl.
Loewe von Prof. Dr. Heinr. Bulthaupt.
Weber von Dr. phil. H. Gehrmann.
Saint-Saëns von Dr. Otto Neitzel.
Lortzing von Kapellmeister G. R. Kruse.
Jensen von A. Niggli.
Verdi von Carlo Perinello.
Joh. Strauss von Rud. Frhr. Procházka. II. Aufl.
Tschaikowsky von Professor Iwan Knorr.
Marschner von Dr. G. Münzer.
Schubert von Professor Rich. Heuberger.
van Beethoven von Theodor v. Frimmel. II. Aufl.
Schumann von Dr. Hermann Abert.
Chopin von Dr. Hugo Leichtentritt.

Mit Kunstbeilagen von
Prof. Max Klinger,
Melchior Lechter,
Sascha Schneider,
Prof. Franz Stuck,
Prof. Julius Grün,
Oskar Zwintscher,
Prof Hanns Fechner,
Prof. Scomparini,
Prof. Franz Lenbach,
Prof. Tilgner,
J. Schöbel u. A.

Mit vielen Porträts, Original-Abbildungen, Facsimiles etc.

Weitere Bände in Vorbereitung.

VERLAGSGESELLSCHAFT HARMONIE IN BERLIN W. 35.

Gedruckt bei J. S. Preuss, Berlin S.W.

Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/bwb_P9-BIG-570

Felix Mendelssohn Bartholdy

nach einer Bleistiftzeichnung von Bendemann
im Besitz von Frau Lili Wach, geb. Mendelssohn Bartholdy in Leipzig

„Berühmte Musiker", Band XVII.
Verlag „Harmonie" Berlin.

Lichtdruck von W. Neumann & Co., Berlin SW. 68.

Felix Mendelssohn Bartholdy

VON

Ernst Wolff

ZWEITE VERMEHRTE AUSGABE

ML.
410
M5
W6

BERLIN 1909

„HARMONIE"
VERLAGSGESELLSCHAFT FÜR LITERATUR UND KUNST

Alle Rechte,
besonders das der Uebersetzung
vorbehalten.

Dem

Konservatorium der Musik in Köln

zugeeignet.

Vorwort.

Für jede biographische Arbeit, die sich mit Felix Mendelssohns Leben und Wirken befasst, werden die in Ueberfülle vorhandenen Briefe des Frühverstorbenen die vornehmste Quelle bilden. Und wenn auch kaum eine der zahlreichen Sammlungen dieser Dokumente den wissenschaftlichen Anforderungen genügt, die an solche Quellenwerke zu stellen sind, bieten sie in ihrer Gesamtheit doch einen so reichen Stoff, dass wir über alle Lebensumstände des Meisters aufs Genaueste unterrichtet sind. Eine eigentliche Biographie, die diesen Namen wahrhaft verdiente, ist in Deutschland bisher nicht erschienen. Der ziemlich umfangreiche Band von Lampadius trägt schon in dem schwächlichen Widmungsgedicht „An Felix" den Stempel des Dilettantismus an der Stirn, und Reissmanns Arbeit lässt klare Gliederung des Stoffes, objektive Bewertung der Schöpfungen Mendelssohns und Zuverlässigkeit im Tatsächlichen allzusehr vermissen. Dagegen ist Groves Artikel „Mendelssohn" in seinem Dictionary of music and musicians eine hervorragende wissenschaftliche Arbeit von echt englischer Gründlichkeit und feinsinnigem Kunsturteil; aber da er in einer umfangreichen und kostspieligen Encyclopädie vergraben und bisher unübersetzt geblieben ist, kommt er für die breiteren Schichten deutscher Leser kaum in Betracht. G. v. Loepers gediegener Aufsatz in der Allgemeinen Deutschen Biographie lehnt sich im wesentlichen an Grove an.

Für die vorliegende Arbeit sind ausser Groves Artikel und den vorhandenen Monographien und Briefsammlungen auch manche unveröffentlichte Briefe benutzt worden. Besonderen Dank schulde ich Frau Helene La Ruelle in Köln, die mir eine Anzahl ungedruckter Briefe Mendelssohns an ihren verstorbenen Vater Jakob Bel bereitwilligst zur Verfügung stellte. Ferner hatte Prof. Dr. Albrecht Mendelssohn Bartholdy in Würzburg die Güte, mir besonders interessante Briefe an Mendelssohn zugänglich zu machen und auch die Beschaffung wertvollen Buchschmuckes an Faksimiles, Bildern u. s. w. zu vermitteln. Für die Ueberlassung eines grossen Teiles der Vorlagen bin ich der Familie des Herrn Geh. Rats Prof. Dr. Wach in Leipzig, insbesondere seiner Gattin Lili, geb. Mendelssohn Bartholdy, dem einzigen noch lebenden Kinde Felix Mendelssohns, verpflichtet. Dass es mir vergönnt war, aus dem Munde eines Künstlers wie Prof. Dr. Joachim über seine persönlichen Beziehungen zu Mendelssohn eingehende Mitteilungen zu erhalten, begrüsste ich um so dankbarer, als der Kreis der Menschen, die den Meister in voller Tatkraft schauen durften, schon sehr zusammengeschmolzen ist. Eine Art Ersatz für solche aus eigener Anschauung schöpfenden Berichte

boten mir zudem die betreffenden Jahrgänge der Berliner und Leipziger Musikzeitungen aus Mendelssohns Zeit, die viele unter dem frischen Eindruck seiner Persönlichkeit geschriebene Artikel enthalten.

Durch teilnehmende Förderung, wertvolle Hinweise und Mitteilungen, Beschaffung schwer zugänglichen Materials u. s. w. haben mich ausser den bereits genannten unterstützt: Herr Dr. Erich Prieger in Bonn, Frau Direktor Erk in Düsseldorf, Herr Franz Bölsche, mein Kollege am Kölner Konservatorium, und Herr Hermann Kipper in Köln, Herr Prof. Ernst Rudorff und Herr Oberbibliothekar Dr. A. Kopfermann in Gross-Lichterfelde, Herr Prof. Dr. Max Friedländer und Herr Prof. Siegfried Ochs in Berlin. Allen diesen Freunden meiner Arbeit spreche ich hiermit meinen wärmsten Dank aus.

Die Hauptschwierigkeit bei der Bewältigung des reichen Stoffes war die Beschränkung auf den für diese Sammlung vorgeschriebenen Umfang. Wenn ich die Jugendzeit vergleichsweise vielleicht etwas ausführlicher behandelt habe als das Mannesalter, so geschah es in dem Gedanken, dass gerade das Werden und Wachsen eines Genius für die historische Betrachtung den grössten Reiz bietet, und dass die Entwicklungsperiode meist weniger gekannt ist, als die von der Sonne des Ruhms bestrahlte Zeit der Reife. Wesentlich neue Züge dem Bilde Mendelssohns hinzuzufügen, dürfte gegenwärtig nicht mehr gelingen; denn rein und klar wie seine Werke liegt auch sein Leben, wie es sich vornehmlich in seinen Briefen abzeichnet, seit langem vor unsern Augen. Aber als bescheidenes Verdienst nehme ich für mich in Anspruch, gegenüber den oberflächlichen und böswilligen Urteilen, denen Mendelssohn in unsrer Zeit nicht selten ausgesetzt gewesen ist, wieder einmal mit Entschiedenheit auf seine Grösse und Originalität hingewiesen zu haben. Der schöpferische Reichtum seiner Phantasie, die untadlige Meisterschaft seines Könnens und die tiefe humanistische Bildung, die, mit sittlicher Reinheit des Empfindens gepaart, bei ihm jede Lebensäusserung durchdrang, stellen ihn auf eine Höhe, die doch nur sehr wenigen Künstlern zugänglich geworden ist, und lassen ihn geradezu als das Vorbild eines echten Tonkünstlers erscheinen. In dieser Erwägung habe ich mein Buch dem Kölner Konservatorium zugeschrieben, das gewissermassen in gerader Linie von Mendelssohn abstammt, da es bald nach seinem Tode unter seinem Freunde Hiller nach dem Vorbilde des Leipziger Konservatoriums ins Leben gerufen wurde. Möge in dieser musikalischen Hochschule, an der ich selbst seit elf Jahren tätig bin, immer Geist von seinem Geiste lebendig bleiben!

Köln, Weihnachten 1905.

Ernst Wolff.

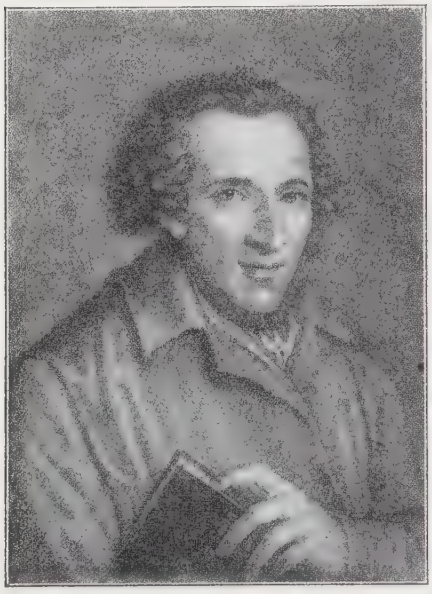
I. Abstammung, Kindheit, Lehrjahre in Berlin.

1. Die Familie Mendelssohn.

Das Leben Felix Mendelssohns bietet ein so harmonisches Bild bedeutender ererbter Naturanlage und glücklichster äusserer Entwicklungsbedingungen wie das keines andern grossen Tonkünstlers. Daher trat denn auch die dem musikalischen Talent zumeist eigene Frühreife bei ihm in so staunenerregender Weise zu Tage und führte ihn so schnell zu den Höhen der Meisterschaft, dass sich in dieser Hinsicht der Vergleich mit dem einzigen Mozart von selbst aufdrängt. Beiden ist in gleichem Masse die Ursprünglichkeit und reiche Fülle der musikalischen Erfindung, die mühelos und meisterlich gestaltende Hand eigen. Aber während Mozart, ein Musikantenkind, das der eigne Vater zum Musiker erzog, in den engen Anschauungen und Ueberlieferungen der Zunft aufwuchs, sehen wir Mendelssohn, auf dem breiten Boden humanistischer Ideen sich entwickelnd und mit allen Bildungselementen seiner Zeit durchtränkt, zum Künstler heranreifen. Wie um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts die weltliche Tonkunst allmählich aufhörte, eine vornehme Liebhaberei der Grossen dieser Erde zu sein und auch mit ihren erhabensten und tiefsten Schöpfungen in die breiten Schichten des Volks einzudringen begann, so machten sich auch ihre Jünger allmählich von der beruflichen Einseitigkeit der Zunft frei und vertraten, ausgerüstet mit den Errungenschaften universaler Geistesbildung, durch ihre Kunst zugleich ihre Weltanschauung. Felix Mendelssohn kann als einer der ersten in diesem Sinne modernen Meister der Tonkunst gelten. Wie er ihre Entwicklung durch seine Tätigkeit als schaffender und ausübender Künstler mächtig gefördert hat, ist längst von der Musikgeschichte gewürdigt; dass er aber durch die Vornehmheit seines Auftretens, durch seine reiche Bildung und durch den menschlichen Zauber seiner Persönlichkeit die soziale Stellung seiner Kunstgenossen nachdrücklich gehoben hat, verdient besonders betont zu werden. Allerdings kamen ihm dabei die behaglichen, ja glänzenden äussern Verhältnisse, worin er aufwuchs, sehr zu statten, und es verlohnt sich, auf die nicht ohne schwere Kämpfe vollzogene Entwicklung, die die Familie Mendelssohn aus der

Tiefe des jüdischen Proletariats zu den Höhen der Gesellschaft führte, einen Blick zu werfen.

Moses Mendelssohn, der Grossvater unsers Helden, wurde am 6. September 1729 zu Dessau geboren, wo sein Vater Mendel eine armselige Stellung als Lehrer und Schreiber bei der jüdischen Gemeinde bekleidete. Nach einer harten und entbehrungsvollen Kindheit entschloss sich der kleine Moses, in dem ein glühender Drang nach Wissen und Bildung schon früh lebendig war, nach Berlin zu wandern, um dem Beruf des Handelsjuden, der ihm in Dessau winkte zu entgehen. Wie er hier sein karges Brot mit Tränen ass, im bittersten Elend den Kampf ums Dasein kämpfte, aber mit ausdauernder Zähigkeit sein Lebensziel weiter verfolgte, ist aus seinen Biographieen bekannt. Er trat 1750 eine Stellung als Hauslehrer bei einem wohlhabenden Glaubensgenossen Bernhard an, der ihn später auch als Buchhalter in seinem Geschäft anstellte. Daneben entfaltete er eine reiche literarische Tätigkeit, die ihn mit den hervorragenden Männern des gelehrten Berlins in Berührung brachte. Bekannt ist seine Freundschaft mit Lessing, der seinen Nathan zweifellos mit den charakteristischen Zügen Mendelssohns ausgestattet hat und dem selbstlosen Freunde, dessen sittliche Kraft sich mehr noch im Dulden als im Handeln und Schaffen betätigte, dadurch ein unvergängliches Denkmal gesetzt hat. Mendelssohns hoher sittlicher Standpunkt fand in seiner Entgegnungsschrift auf Lavaters plumpen Bekehrungsversuch (1769) einen von furchtloser Ueberzeugungstreue eingegebenen, klassisch edlen Ausdruck. Für die Bildung und Erbauung seiner Glaubensgenossen suchte er unter anderm durch seine deutsche Uebersetzung der fünf Bücher Mose und der Psalmen zu wirken. Schuberts herrlicher Frauenchor „Gott ist mein Hirt“ gibt noch heute weitern Kreisen einen Begriff der sprachlichen Meisterschaft und Schönheit seiner metrischen Psalmenübertragung. Als Philosoph ein Vertreter der sogenannten Aufklärung, wurde Mendelssohn durch Kant und dessen kritische Philosophie weit in den Schatten gestellt und wird heute nur noch wegen der stilistischen Vorzüge seiner Darstellung geschätzt. Dagegen hat er sich als zäher und unermüdlicher Vorkämpfer für die geistige und soziale Hebung des Judentums, die er ebenso durch die vorbildliche Sittenreinheit seines Lebens wie durch seine Schriften förderte, unvergängliche kulturgeschichtliche Verdienste erworben.



Moses Mendelssohn.
Stich von Steinla.
(Im Besitz von Frau Lili Wach geb. Mendelssohn Bartholdy in Leipzig.)

Moses Mendelssohn, der diesen Namen ständig führte, obgleich die Juden in Preussen erst im Jahre 1812 durch Regierungsverordnung zur Annahme feststehender Familiennamen veranlasst wurden,[1]) verlobte sich im Jahre 1762 mit Fromet Gugenheim, der Tochter des Kaufmanns Abraham Gugenheim aus Hamburg, die den Philosophen aus seinen Schriften kannte, aber bei persön-

licher Bekanntschaft zuerst durch das Aeussere des unscheinbaren, stotternden und verwachsenen Mannes abgestossen wurde. Die durch Berthold Auerbach überlieferte, von Hensel[2]) nacherzählte geschickte Einfädelung dieser Verlobung wäre in ihrem eigentümlichen Gemisch von orientalischer Schlauheit und resignierter Philosophie des Lessingschen Nathan würdig. Dieser aus Neigung geschlossenen Ehe entstammten viele Kinder, von denen sechs den Vater überlebten, drei Söhne: Josef, Abraham (Felix' Vater), Nathan, und drei Töchter: Dorothea, Henriette, Recha. Moses erlag 1786 in Berlin einem Schlaganfall, seine Gattin siedelte einige Jahre später mit den Kindern nach ihrer Heimat Hamburg über, wo sie 1812 starb. Der älteste Sohn Josef liess sich in Hamburg als Kaufmann nieder und associierte sich später mit seinem Bruder Abraham. Von den Töchtern wurde Henriette in Paris Erzieherin der Tochter des Grafen Sebastiani, späteren Herzogin von Praslin, deren Ermordung durch ihren eigenen Gatten 1847 ungeheures Aufsehen erregte. Noch bekannter wurde die ältere Schwester Dorothea (geboren in Berlin 1765), die sich nach Trennung von ihrem ersten Gatten Simon Veit in zweiter Ehe mit Friedrich Schlegel vermählte und durch ihren Roman „Florentin" auch als Schriftstellerin Ansehen gewann.

Der zweite Sohn Abraham (geboren in Berlin am 11. Dezember 1776) interessiert uns nicht nur als Vater des genialen Tondichters, sondern auch als ausgeprägter Charakterkopf von fesselnder Eigenart. Seine von feiner und überlegener Selbstironie eingegebene Aeusserung: „Früher war ich der Sohn meines Vaters, jetzt bin ich der Vater meines Sohnes", die er ein andermal zu dem hübschen Wort umprägt „er habe sich selbst moquiert, dass er zwischen Vater und Sohn gewissermassen wie ein Gedankenstrich dastehe", verrät einen klugen und klaren Kopf. Aber wenn er auch in sicherer Selbstkritik erkannt hatte, dass der schöpferische Geist in der Familie Mendelssohn einen atavistischen Sprung vom Grossvater auf den Enkel gemacht hatte, fehlte es ihm keineswegs an einem ausgeprägten Bewusstsein seines eigenen menschlichen Wertes. Er herrschte mit Strenge und Konsequenz über seine Familie wie ein Patriarch des alten Bundes, und seine interessanten Briefe an seine Kinder Fanny und Felix zeigen deutlich, dass er selbst dann noch nicht willens war, die Zügel der Erziehung aus der Hand zu geben, als beide schon zu bedeutenden und selbständigen Künstlernaturen herangereift waren. Seine unverbrüchliche Rechtschaffenheit, sein krystallklarer Verstand und seine tiefernste, aber doch von freiem künstlerischen Geiste beseelte Weltanschauung befähigten ihn in höchstem Masse zu der schwierigen Kunst der Menschenerziehung, und wie er sich selbst durch zielbewusste Arbeit einen hervorragenden Platz in der Gesellschaft erkämpft hatte, verstand er auch seinen Kindern mit sicherer Hand den rechten Lebensweg zu weisen. Die Schwächen seiner Natur, ein bisweilen starrer Eigensinn und eine mit den Jahren zunehmende, in Spitzfindigkeiten sich gefallende Streitsucht können das Charakterbild des trefflichen Mannes nicht wesentlich trüben, und mehr als alles spricht

Zelter.

für ihn die unwandelbare Kindesliebe, mit der sein Sohn Felix auch noch als berühmter Künstler an ihm hing und sogar seine Launen ertrug. Der alte Zelter, der, wie wir sehen werden, von judenfeindlichen Regungen nicht ganz frei war, schreibt schon 1803 an Goethe:

„Zu einem recht brauchbaren Korrespondenten für Paris wäre ich geneigt den jungen Mendelssohn, der Sie vor einigen Jahren in Frankfurt a. M. zu sprechen das Glück gehabt hat, vorzuschlagen. Er ist ein braver junger Mann, von Kenntnissen und gutem allgemeinen Geschmack."

Und 1816 empfiehlt er ihn persönlich an Goethe mit den Worten:

„Der Bankier Abraham Mendelssohn ist es, der Dir diesen Brief bringt. Er ist der zweite Sohn des Philosophen, und von seinen ersten Jünglingsjahren an hat er sich mein Haus mit dem, was drinnen war, gefallen lassen. Er gehört zu den Braven, und so wirst Du ihn aufnehmen. Er hat liebenswürdige Kinder, und sein ältestes Töchterchen könnte Dich etwas von Sebastian Bach hören lassen. Sie, die Frau, ist zugleich eine höchst treffliche Mutter und Hausfrau, leider von etwas schwacher Gesundheit. Er, der Mann, ist mir sehr gewogen, und ich habe offene Kasse bei ihm, denn er ist in den Zeiten der allgemeinen Not ohne Schaden an seiner Seele reich worden."

Seine kaufmännischen Lehrjahre scheint Abraham Mendelssohn in Paris verlebt zu haben; jedenfalls war er dort 1803 im Fouldschen Bankhaus als Kassierer angestellt. Vermutlich lernte er auf einer Geschäftsreise in Berlin Lea (oder Lilla) Salomon, seine spätere Frau, kennen. Da er für Paris schwärmte und Berlin nicht liebte, hätte er gern in Paris sein Heim gegründet. Aber seine zukünftige Schwiegermutter wollte ihre Tochter nur einem selbständigen Kaufmann geben, und da Mendelssohn der anmutigen, feinsinnigen und hochgebildeten Lea eine warme Herzensneigung entgegenbrachte, fügte er sich, gab seine Stellung in Paris auf, wurde Associé seines Bruders und führte am 26. Dezember 1804 seine Braut heim. Die ersten Jahre ihrer Ehe verlebten die jungen Gatten in Hamburg im reinsten Familienglück, das nur durch die drohenden Wetterwolken am politischen Horizont getrübt wurde. In dem Hause Grosse Michaelisstrasse 14 kamen die drei ältesten Kinder des Paares zur Welt: Fanny, an der der prophetische Geist der Mutter alsbald „Bachsche Fugenfinger" entdeckte, am 14. November 1805, Felix mehr als drei Jahre später am Freitag, den 3. Februar 1809 und Rebekka am 11. April 1811. Da sich Mendelssohns während der französischen Besetzung Hamburgs durch ihre patriotische Gesinnung missliebig gemacht hatten, mussten sie im Sommer 1811, wie Hensel berichtet, heimlich bei Nacht und Nebel in Verkleidung die Stadt verlassen und wandten sich nach Berlin, wo die Brüder das heute weltbekannte Bankhaus Mendelssohn gründeten. Abraham begann bald im Gesellschaftsleben der Hauptstadt eine bedeutende Rolle zu spielen und wurde für seine gemeinnützigen Verdienste durch die Ernennung zum Stadtrat ausgezeichnet. In Berlin wurde ihm am 30. Oktober 1813, bald nach der Völkerschlacht bei Leipzig, das vierte Kind Paul geboren.

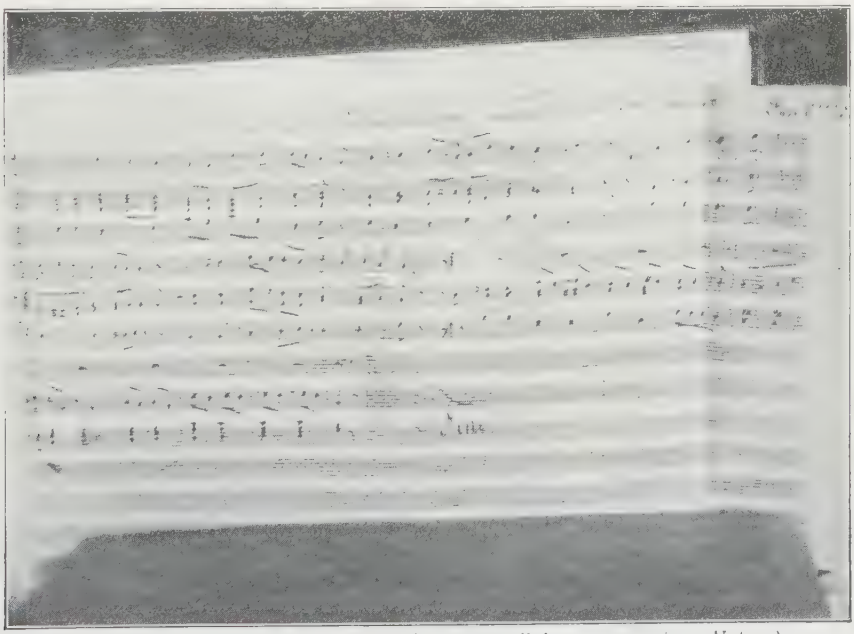
In dem Hause Neue Promenade 7 verlebten nun die vier Kinder eine ungetrübte, durch reiche geistige Anregungen beglückte Jugend. Der Vater, ein ausgesprochener Freidenker, liess seine Kinder im christlichen Glauben erziehen Sie wurden am 21. März 1816 in der Neuen Kirche zu Berlin durch den Prediger Stegemann evangelisch getauft; bei dieser Gelegenheit wurden dem glückverheissenden Rufnamen Felix noch die Namen Jacob Ludwig hinzugefügt. Der Vater selbst trat erst 1822 in Frankfurt zum Christentum über. Er war jedem Offenbarungsglauben abgeneigt und fühlte sich nur durch den sittlichen Gehalt des Christentums angezogen.[8])

Von der christlichen Erziehung der Kinder durften die orthodox-jüdischen Eltern nichts erfahren. Besonders die alte Mutter Salomon hing mit solchem Fanatismus an dem Glauben ihrer Väter, dass sie ihren Sohn Jacob, als er Christ geworden war, verfluchte und verstiess und erst später, wie Hensel erzählt, durch ihre Enkelin Fanny zur Versöhnung gestimmt wurde. Dieser Sohn nannte sich seit seinem Uebertritt zum Christentum Bartholdy und wurde später als preussischer Generalkonsul in Rom durch seine kunstfördernden Bestrebungen bekannt. Er liess sein römisches Heim, die casa Bartholdy, durch Cornelius, Overbeck, Schadow und Veit mit Wandgemälden schmücken und gab so den ersten Anstoss zur Wiederbelebung der Freskomalerei.[4])

Auf seinen Rat nahm sein Schwager Abraham für sich und seine Nachkommen den Namen Mendelssohn Bartholdy an[5]) zur Unterscheidung von den übrigen, dem jüdischen Glauben treu gebliebenen Mendelssohns; seine Bedenken ob dem Andenken des Vaters Moses durch diesen Schritt nicht Unrecht geschehe, beschwichtigte Bartholdy in einem Brief mit den Worten:

„Es ist geradezu eine Huldigung, die Du und wir alle den Bemühungen Deines Vaters um die wahre Aufklärung im allgemeinen zollen, und er hätte wie Du für Deine Kinder, vielleicht wie ich für meine Person gehandelt.[6])

War nun auch Abraham Mendelssohn keineswegs ein strenggläubiger Mann, so stellte er doch in sittlicher Beziehung an sich und seine Kinder die höchsten Anforderungen. Dass ein wahrhaft wertvolles Leben Mühe und Arbeit sein müsse, stand für ihn fest, und gewiss verdankt sein Sohn Felix die nie rastende Arbeitsfreudigkeit und das allzeit rege Pflichtgefühl hauptsächlich der väterlichen Erziehung. Die erste Leitung auf dem Wege zur Kunst dagegen übernahm die geistvolle Mutter, indem sie ihre Kinder Fanny und Felix, die bald ein ungewöhnliches musikalisches Talent zeigten, im Klavierspiel unterwies. Felix begann damit im Anfang des Jahres 1816. In demselben Jahre reiste der



Mendelssohns erste Komposition (Lied zum Geburtstage seines Vaters).
Im Besitz von Frau Lili Wach, geb. Mendelssohn Bartholdy in Leipzig.

Vater zur Vermittlung der französischen Kriegskontribution nach Paris, nahm beide Kinder mit und liess sie einige Zeit bei Mme. Bigot de Morogues, einer vortrefflichen Mozartspielerin, Klavierstunden nehmen. Obwohl er die Musik nicht selbst ausübte, besass er doch dafür ebenso feines Verständnis wie lebhaftes Interesse. Felix schreibt ihm einmal:

„Ich kann es oft gar nicht begreifen, wie es möglich ist, über Musik ein so genaues Urteil zu haben, ohne technisch musikalisch zu sein."

Der Tochter Fanny vermittelt der um ihre Ausbildung besorgte Vater sogar brieflich einige Ratschläge der Mme. Bigot über die Dressur des vierten und fünften Fingers.[7]) Auch war er schon sehr früh mit dem Gedanken vertraut, dass Felix Musiker werden könnte, denn schon in dessen elftem Jahr schreibt er an Fanny: „Die Musik wird vielleicht für ihn Beruf", und selbst die abmahnende Stimme des Schwagers Bartholdy, dem „ein Musikus von Profession nicht in den Kopf wollte", verhallte diesmal ungehört, und eifrigst bemühte sich der Vater, in Berlin für das aufkeimende musikalische Genie seines Sohnes die besten Lehrer zu finden.

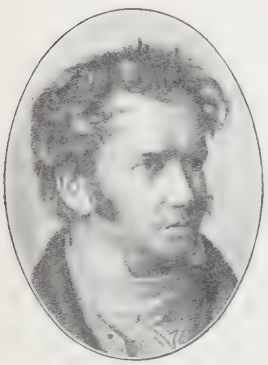
2. Die Berliner Schule.

Die Berliner Schule hatte zu jener Zeit ihre Hauptvertreter in Karl Friedrich Zelter, Bernhard Klein und Ludwig Berger.

Der im Jahre 1758 in Berlin geborene Zelter war ein echtes und rechtes Produkt des von jeher etwas sterilen musikalischen Bodens seiner Vaterstadt. Der eigentümliche rationalistische Geist der Berliner, der auch an Kunstfragen mit verstandesmässiger Schärfe und trocknem Witz herantritt, steht im Widerspruch mit dem innersten mystischen Wesen der Tonkunst und lässt sie in der preussischen Hauptstadt bei allem Reichtum der aufgewandten Mittel, bei aller Ausdehnung des musikalischen Kunsttreibens doch mehr als eine von aussen eingeführte Treibhauspflanze, denn als natürliche Blüte des Volkslebens erscheinen. So ist es zu erklären, dass ein Mann wie Zelter, der als Tonkünstler von nur mittelmässiger Bedeutung und gar keiner Eigenart, aber durch derbkräftigen Humor und natürlichen praktischen Sinn ausgezeichnet war, in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts im Berliner Musikleben eine beherrschende Rolle spielen konnte. Wie bekannt, war er ursprünglich im Maurerhandwerk gross geworden[8]) und auch noch später gezwungen, seine Interessen zwischen Kunst und Handwerk zu teilen; daraus erklärt sich unschwer seine vorzugsweise aufs Praktische gerichtete, manchmal banausische Auffassung musikalischer Dinge. So sind denn auch seine Verdienste um die Entwicklung der Musik weniger in seinen an J. Fr. Reichardts Weise sich anlehnenden Liedkompositionen — von seinen vergessenen grösseren Werken ganz zu schweigen —, als in der erfolgreichen Leitung der Berliner Singakademie, die er nach Faschs Tode übernahm, in der Gründung der Liedertafel und in seiner ausgebreiteten Lehrtätigkeit zu suchen. Dass ein Goethe ihm seine Freundschaft schenkte, beruhte wohl zunächst auf dem Gefallen an der urwüchsigen Persönlichkeit Zelters, die sich in einer derben, manchmal freilich bis zur Pose gesteigerten Originalität gefiel

Auch wird es für Goethe von Wert gewesen sein, über das Kunstleben der preussischen Residenz, der „klaren, prosaischen Stadt"[9]) durch den schreibseligen Berliner Freund auf dem Laufenden zu bleiben und auch über technisch-musikalische Fragen von einem alten Praktikus belehrt zu werden. So ist der sechsbändige, mehr als dreissig Jahre umfassende Goethe-Zeltersche Briefwechse

entstanden, ein literarisches Denkmal, an dem sich ein kleiner Geist zu den Füssen des Unsterblichen ein Plätzchen gesichert hat. Inhaltlich bietet diese Korrespondenz, deren Hauptkosten von Zelter bestritten werden, neben manchem Bedeutenden und reichen interessanten Einzelheiten doch auch ziemlich viel Stadt- und Personalklatsch und ermangelt dennoch insofern des intimen Reizes, als sie — wenigstens in späteren Jahren — gleichsam sub specie aeternitatis, mit der Absicht einer späteren Veröffentlichung nach dem Tode abgefasst wurde. Einen fast drolligen Eindruck macht es, wie Zelter sich bemüht, die Eigentümlichkeiten des spätgoetheschen Stils nachzuahmen, und das häufige Auftauchen und die liebevolle Behandlung von Magenfragen vermag den innern Anteil an der Wechselrede der ungleichen Briefsteller nicht zu erhöhen. Kein Wunder, dass später Felix Mendelssohn, der beiden persönlich nahe gestanden hatte, von der Herausgabe des Briefwechsels wenig erbaut war und seine Enttäuschung in Briefen an seinen Vater und an Moscheles mehrfach aussprach.



Bernhard Klein.

Auch die Nachlebenden können bedauern, dass in einer Zeit, wo Beethoven, Carl Maria v. Weber und Schubert der Tonkunst neue Bahnen wiesen, gerade der spiessbürgerliche Zelter berufen war, das musikalische Orakel des Alten von Weimar zu werden, dessen warme und echte Begeisterung für die Musik leider nicht von tiefer eindringendem Verständnis ihres Wesens getragen war.

Aus ganz anderem Holz geschnitzt war der dem sangesfrohen Köln entstammende Bernhard Klein, der gleich Zelter im wesentlichen Autodidakt war und nur während eines flüchtigen Aufenthalts in Paris einige Unterweisung bei Cherubini genossen hatte. 1818 wurde der Fünfundzwanzigjährige vom Ministerium nach Berlin berufen, um die dortigen musikalischen Einrichtungen und die Methode des Unterrichts bei Zelter zu studieren. Er sollte die Stellung eines Gesanglehrers am Kölner Dom übernehmen, wurde aber durch die Regierung selbst dauernd an Berlin gefesselt, indem man ihn als Kompositionslehrer am neu gegründeten Kirchenmusikinstitute und als Universitätsmusikdirektor anstellte. In diesen Stellungen entfaltete er eine überaus fruchtbringende Lehrtätigkeit; unter seinen Schülern sind Otto Nicolai, Wilhelm Taubert, Siegfried Dehn und Heinrich Dorn hervorzuheben. Als Komponist ist er ohne Frage die hervorragendste Erscheinung der eigentlichen Berliner Schule; seine Oratorien „Hiob“, „Jephta“ und besonders „David“ haben zweifellos historische Bedeutung als Bindeglieder zwischen Haydns und Mendelssohns grossen Chorwerken, und seine in sanfte Melancholie getauchte Lyrik überragt turmhoch die trockenen Blumen der Zelterschen Muse. Wenn man auch seine schöpferische Tätigkeit vom geschichtlichen Standpunkt nicht so hoch bewerten kann wie sein Zeitgenosse und begeisterter Biograph Rellstab, der unter dem Banne seiner anregenden und temperamentvollen Künstlerpersönlichkeit stand, muss man doch bedauern, dass nur einige seiner geistlichen Männerchöre der vollständigen Vergessenheit entgangen sind. Selbst der Romantiker Schumann hebt mit Wärme die schlichte, jedem äussern Effekt abholde Ausdrucksweise, die vornehme, nach innen gekehrte Musikernatur Kleins rühmend hervor.

So könnte es wundernehmen, dass Abraham Mendelssohn, der feine Menschenkenner, als Lehrer für seinen Sohn Felix nicht Klein, sondern Zelter wählte. Vermutlich war bei dieser Wahl in erster Linie Zelters langjährige

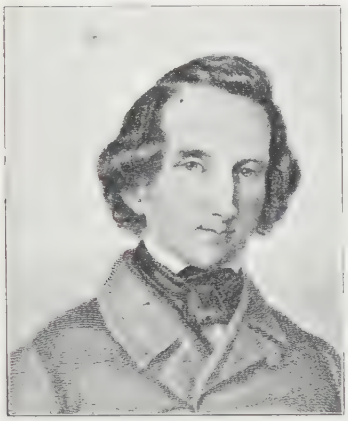
pädagogische Erfahrung, vielleicht auch sein grosser persönlicher Einfluss im praktischen Berliner Musikleben, auf der andern Seite Kleins für einen Lehrer etwas jugendliches Alter entscheidend. Denn eine aus kindischem Anlass herrührende Abneigung des Knaben Felix gegen Klein, von der Eduard Devrient[10]) berichtet, dürfte hier kaum ins Gewicht gefallen sein. Zelter selbst hatte natürlich ein Interesse daran, in dem einflussreichen und angesehenen Mendelssohnschen Hause keinen bedeutenderen Nebenbuhler aufkommen zu lassen. Soll er doch sogar durch Schikanen Klein das Leben in Berlin so verleidet haben, dass dieser 1830 seine Stellungen niederlegte und die Hauptstadt verlassen wollte, woran ihn vielleicht nur sein früher Tod (1832) verhindert hat.

Fragen wir uns nun nach dem Anteil, den Zelters Unterweisung an der Entwicklung des genialen Knaben gehabt hat, so werden wir ihn, abgesehen von der Anleitung im praktischen Musikbetrieb, d. h. im Einstudieren und Leiten von Chor und Orchester, wohl ausschliesslich in einer streng schulgemässen Ausbildung im Generalbass und Kontrapunkt auf vokaler Grundlage zu suchen haben. Diese schon in früher Jugend erfolgte technische Abrichtung ist zweifellos für den Knaben von höchstem Wert gewesen; wir können ihre Spuren vielleicht noch in den volkstümlichen Acappellaquartetten Mendelssohns verfolgen, wie auch die schlichte und meist strophische Behandlung seiner begleiteten einstimmigen Lieder im Gegensatz zu der reichen Gestaltung der Schumannschen Lyrik auf das von Zelter befolgte Enthaltsamkeitsprinzip der Berliner Schule hinweist. Dass Zelters theoretischer Unterricht ein tieferes Eingehen auf das Wesen der Musik vermissen liess und sich auf handwerksmässiges Einüben eines soliden Tonsatzes beschränkte, berichtet A. B. Marx[11]), der allerdings mit den Ansprüchen eines erwachsenen und ziemlich selbstbewussten Kritikers an den Lehrer herantrat und ihm, unbefriedigt, bald aus der Schule lief. Vielleicht schreibt sich daher Zelters Abneigung gegen den späteren Redakteur der „Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung“, den er in seinen Briefen an Goethe stets verächtlich „Herr Marx oder Markus“ nennt und mit gallbittern Spitzen bedenkt. Auch Heinrich Dorn[12]) schildert die Lehrweise Zelters als durchaus schablonenhaft; er selbst habe es nur ein halbes Jahr bei ihm ausgehalten und niemals bereut, zu Bernhard Klein übergegangen zu sein.

Beschränkte sich der Einfluss der Zelterschen Lehre bei Felix auf ein verhältnismässig enges Gebiet, so fand er in Ludwig Berger einen Meister, der ihm den tieferen Sinn der musikalischen Formen erschloss und ihn in den Geist der Instrumentalmusik einführte, die Zeltern ferner lag. Berger war 1777 in Berlin geboren und bereits ein durchgebildeter Musiker, als er Clementi, der auf der Durchreise Berlin berührte, kennen lernte. Er wurde dessen Schüler und begleitete ihn nach Petersburg, wo er durch Field neue Anregungen erhielt. Seine Wanderjahre führten ihn weiter nach Stockholm und London, wo er mit J. B. Cramer bekannt wurde; 1815 liess er sich wieder dauernd in seiner Vaterstadt nieder und entfaltete hier bis zu seinem Tode (1839) ein reiche Tätigkeit als Klavierlehrer. Auch Fanny und Felix Mendelssohn wurden bald seine Schüler, und da er auch ein vortrefflicher Komponist war — seine Etüden sind noch heute unvergessen —, ist es zweifellos, dass ihm Felix ausser seiner virtuosen, auf gediegenster Grundlage ruhenden Ausbildung im Klavierspiel auch sehr wertvolle Anregungen für die Komposition verdankt. Die „stilgerechte Objektivität und Betonung des rein musikalisch Kunstmässigen“ (A. v. Dommer) in seiner von Clementi überkommenen strengen Kunstrichtung hat Berger auch

auf seinen genialsten Schüler vererbt. Vielleicht hat auch der „weiche, gemütwarme Berger", wie ihn Devrient nennt, tiefer auf das Herz des phantasiereichen Knaben eingewirkt als der handfeste, oft grobe Zelter, wenn es auch andererseits nicht unwahrscheinlich ist, dass gerade dessen Derbheit bei dem sensiblen feinnervigen Felix, dem noch lange etwas vom Muttersöhnchen anhaftete, von heilsamem Einfluss gewesen ist. Auf jeden Fall aber hat sich Zelter, ein eifriger Sammler und Hüter Bachscher Handschriften, das unbestreitbare Verdienst erworben, seinen Schüler nachdrücklich auf Joh. Seb. Bach hinzuweisen und ihm die erste genaue Bekanntschaft mit diesem Grössten der Grossen zu vermitteln, der wohl mehr als alle noch so vortreffliche Lehre die musikalische Entwicklung Mendelssohns befruchtet hat. Auch Mendelssohns Vater schlug Zelters Einwirkung gerade nach dieser Richtung sehr hoch an. Noch am 10. März 1835 schreibt er an Felix:

„Nebenbei wurde mir aber aufs neue klar, welch grosses Verdienst es von Zelter war und bleibt, Bach den Deutschen wiedergegeben zu haben, denn zwischen Forkel und ihm war von Bach wenig die Rede, und dann auch fast nur vom wohltemperierten Klavier. Ihm ist zuerst das wahre Licht über Bach aufgegangen durch den Besitz anderer seiner Werke, die er als Sammler kennen lernte und als wahrer Künstler andere kennen lehrte. . . . . Ausgemacht ist es wenigstens, dass Deine musikalische Richtung ohne Zelter eine ganz andere geworden wäre."



Philipp Eduard Devrient.

Und ebenso wertvoll für Mendelssohn, ja ausschlaggebend für seine gesamte Kunst- und Weltanschauung wurden seine persönlichen Beziehungen zu Goethe, die er ebenfalls Zelter verdankte. Er hat daher auch nie aufgehört, seinem alten Lehrer treue Anhänglichkeit und Dankbarkeit zu beweisen. Seine ausführlichen Briefe an Zelter, die bei aller Ehrerbietung doch frische Unbefangenheit atmen, zeugen dafür, und noch am 15. Februar 1832, drei Monate vor Zelters Tode, als er selbst schon zu den ersten Musikern der Zeit gehörte, bekennt er in einem Briefe aus Paris:

„Ich bleibe nun bei dem, was Sie und die Eltern mich lieben gelehrt haben, bin also gleich in die école allemande einrangiert."

und unterschreibt sich „Ihr treuer Schüler F. M. B." Aber auch der alte Lehrmeister bleibt sich in seiner wohlwollenden Gesinnung dem Schüler gegenüber treu.

„Freilich spreche ich wie ein Grossvater, der seine Enkel verzieht"

schreibt er am 8. Februar 1824 mit Recht von seinem Bericht über Felix an Goethe, und am 5. März 1831 urteilt er summarisch:

„Dieser gute Bursch hat mir noch immer Freude gemacht"

Dieses schöne Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler spricht beredt für beide Teile und bestand weiter, auch als der eigentliche Unterricht aufgehört hatte. Dass Vater Mendelssohn es geraten fand, seinen Sohn, nachdem er die Sommernachtstraumouvertüre geschaffen hatte, sich selbst zu überlassen, erscheint uns selbstverständlich. Zeltern soll es verdrossen haben, „denn er meinte doch, Felix habe alles von ihm gelernt und sei seiner Führung noch nicht entwachsen". „Felix aber in seiner zarten Pietät war betrübt über des Lehrers Verdruss und suchte ihn durch verdoppelte Ehrerbietung zu begüten."[13]) Marx dagegen urteilte: „Zelter habe den Fisch schwimmen sehen und bilde sich ein, es ihn gelehrt zu haben".

Neben Zelters und Bergers Unterweisung erhielt Felix auch im Violinspiel gründlichen Unterricht, den zuerst der „exakte“ Konzertmeister Hennig erteilte. An seine Stelle trat später Eduard Rietz, der bald aus dem Lehrer ein vertrauter Freund wurde, und den der jugendliche Meister durch die Widmung der Violinsonate op. 4 und des berühmten Oktetts op. 20 auszeichnete. Ueber das Violinspiel des Vierzehnjährigen äussert Zelter, selbst ein tüchtiger Violinist: „auf der Violine kann er gleichfalls Meister werden“[14]). Jedenfalls brachte er es darin so weit, dass er auch mit bedeutenden Geigern gelegentlich in seinen Kammermusikwerken zusammenwirken konnte; er bevorzugte dabei die Bratsche. Seine Singstimme dagegen, die sich aus einem hübschen Alt später in einen wohllautenden, aber schwachen Tenor wandelte, hat er wohl nur im Chor und beim Einstudieren verwandt; 1819 trat er mit seiner Schwester Fanny in die Altklasse von Zelters Singakademie ein.

3. Der Kreis des Elternhauses.

So sehr nun auch die Tonkunst ein Hauptlebenselement im Mendelssohnschen Hause wurde, vermied doch der Vater in der Erziehung der Kinder jede Einseitigkeit. Neben der Musik wurde die Schwesterkunst der Malerei eifrig gepflegt, worin es besonders Felix zu bedeutender Fertigkeit brachte. Sein Lehrer war Rösel, der „drollige, kleine,“ etwas verwachsene Professor an der Bauakademie. Felix huldigte sein ganzes Leben hindurch der Zeichenkunst mit ebensoviel Eifer wie Talent. Seine Skizzenbücher füllten sich auf seinen weiten Reisen, in seinen Briefen und Tagebüchern unterstützte er das Wort oft durch die unmittelbare Anschaulichkeit der Federzeichnung. Später gab ihm in der Malerstadt Düsseldorf der Verkehr mit Künstlern wie Bendemann und Schirmer wieder erneute Anregungen, von der letzten Schweizer Reise (1847) „brachte er Aquarellen mit, deren sich kein Künstler hätte zu schämen brauchen“[15]), und Moscheles berichtet[16]), dass er vier Wochen vor seinem Tode während der Aufnahmeprüfung im Leipziger Konservatorium am 8. Oktober 1847 mit der Feder die schönsten Landschaften skizzierte, und bemerkt dabei: „Ist er doch ein immer schaffendes Genie.“ Die geistreichen und eleganten Randzeichnungen und Arabesken zu den Briefen an Moscheles und andere verraten in der Tat eine ungewöhnliche Begabung auf diesem Gebiet. Auch Mendelssohns wundervolle, zierliche Handschrift verdient hier Erwähnung. Sie erscheint mit ihrer Ebenmässigkeit, ihrem leichten Schwung und der Klarheit ihrer Formen als ein getreues Spiegelbild des Künstlers und des Menschen und entspricht vollkommen der klassischen Reinheit und Natürlichkeit seines Stils.

Die wissenschaftliche Ausbildung der Kinder leiteten zuerst die Eltern selbst. War der Vater, der philosophischen und literarischen Geist im eigenen Elternhause gleichsam eingeatmet hatte, hierzu wie wenige fähig, so konnte ihm die Mutter mit vollem Erfolg zur Seite stehen, da sie nicht nur eine gebildete, sondern auch eine höchst geistreiche Frau war, wie aus ihren Briefen an Wilhelm Hensel und besonders an Ferdinand David klar hervorgeht. Später übernahm der Vater des Dichters Paul Heyse, der junge Dr. Karl Wilhelm Ludwig Heyse, dem schon W. v. Humboldt 1815 die Ausbildung seines jüngsten Sohnes anvertraut hatte, den wissenschaftlichen Unterricht im Hause Mendelssohn, und ihm verdankten die Kinder ihre gründliche allgemeine Bildung. Das Griechische lernte Felix gemeinschaftlich mit seiner jüngern Schwester Re-

bekka, die hervorragendes Sprachtalent besass. Noch am 26. Oktober 1833 fragt er sie aus Düsseldorf um Rat:

„Sage mir auch, ob ich das Griechische hier wieder vornehmen soll. Ich habe nicht übel Lust dazu, aber ich fürchte, es wird nicht recht flott gehen. Kann ich Aeschylus wohl verstehen? Sei aufrichtig.“[17])

Aber auch gymnastischen Uebungen wurde die nötige Sorgfalt gewidmet. Dass Felix ein leidenschaftlicher und flotter Tänzer war, wissen wir aus seinen Briefen. Auch die edle Reitkunst pflegte er eifrig und hielt sich später als Düsseldorfer Musikdirektor nach vorher eingeholter Erlaubnis des gestrengen Vaters ein eignes Pferd. Mit dem Schwimmen wurde sogar in der Berliner Jugendzeit ein förmlicher Kultus getrieben; es bildete sich eine kleine Schwimmgesellschaft, Karl Klingemann, der Lyriker des Kreises, dichtete Schwimmlieder, die Felix komponierte, und die man im Wasser schwimmend zu singen versuchte.[18])

Ignaz Moscheles.

Strebte so die Erziehung im Hause Mendelssohn dem hellenischen Ideal einer harmonischen Ausbildung von Geist und Körper unausgesetzt und erfolgreich nach, so bot der Kreis bedeutender und anregender Menschen, die in diesem Haus allzeit eine gastfreie Stätte fanden, die denkbar günstigste Atmosphäre für die Entfaltung der reichen Geistesgaben, die die Natur dem Sonnenkinde Felix in die Wiege gelegt hatte.

Seine Jugend fiel mit der Blütezeit der romantischen Schule und der Hegelschen Philosophie zusammen. Die Gründung der Berliner Universität (1809) hatte in der Hauptstadt ein reiches geistiges Leben geweckt, dem die hervorragenden Vertreter des Judentums und schöngeistige Frauen eine eigentümliche, spezifisch Berlinische Prägung gaben. Es war die Zeit der ästhetischen Thees, über die Heine spottete:

„Verlass Berlin, mit seinem dicken Sande
Und dünnen Tee und überwitz'gen Leuten,
Die Gott und Welt, und was sie selbst bedeuten,
Begriffen längst mit Hegelschem Verstande.“

Ferdinand David.

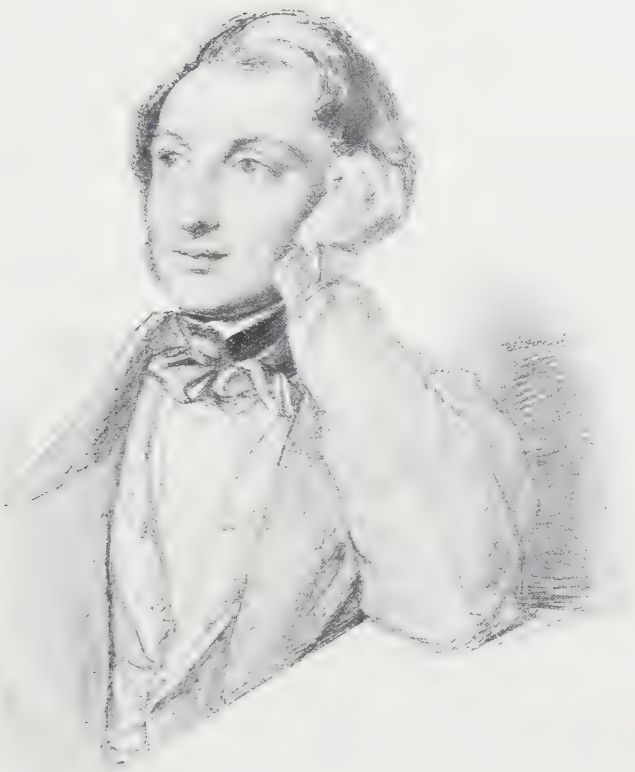
Künstlerische und philosophische Interessen beherrschten in der den Befreiungskriegen folgenden langen Friedenszeit die Geister, die exakten Wissenschaften traten hinter der durch Fichte und Hegel entfesselten schrankenlosen Spekulation weit zurück. Aber die herrschende Neigung zu ästhetischen und metaphysischen Träumereien regte zu lebhaftem persönlichen Gedankenaustausch an und schuf eine Geselligkeit, wie sie auf so hoher geistiger Stufe Berlin vielleicht nicht wieder erlebt hat. Das immer offene Mendelssohnsche Haus war einer der vornehmsten Sammelpunkte dieses Gesellschaftslebens. Bei einfacher Bewirtung und Anspruchslosigkeit in allen äussern Dingen vereinigte es in seinen Räumen zwanglos die führenden Geister der Hauptstadt; hier zugelassen

zu sein war für die jüngeren eine bedeutungsvolle Auszeichnung. Neben A. v. Humboldt verkehrten in diesem Kreise Hegel, Varnhagen mit seiner berühmten Gattin Rahel, geb. Levin, der aber Felix wegen ihrer geistreichelnden Art nicht gewogen war, der Rechtsgelehrte und Hegelianer Gans, die Philologen Boeckh und F. A. Wolf, der Bildhauer G. Schadow, die Hofrätin Henriette Herz, Bernhard Klein, Wilhelm Müller, der Dichter der Griechenlieder, das Dichterpaar Ludwig und Friederike Robert und andere literarische Berühmtheiten. Heinrich Heine, der „ungezogene Liebling der Grazien", scheint in diesem Hause mehr ungezogen als Liebling gewesen zu sein. Berichte von Devrient über den Eindruck seiner Person, von Marx über eine kleine Keckheit, die er sich gegen die Tochter des Hauses Rebekka gestattete, von Hensel über eine Abfertigung, die ihre Schwester Fanny dem eben berühmt gewordenen Dichter der „Nordseebilder" zu teil werden liess, lassen erkennen, dass er als Mensch nicht die Wertschätzung gewann, die man seinem Talent willig zollte.[19])

Von den jüngeren Elementen dieses Kreises, die sich besonders an Felix anschlossen, verdienen Erwähnung der Doktor Casper, später eine der ersten Autoritäten auf dem Gebiet der gerichtlichen Medizin, der für seinen jungen Freund mehrere Operntexte dichtete, der Theologe Julius Schubring, der mit Felix bis an sein Lebensende eng befreundet blieb und als Verfasser des Textes zum „Paulus" für ihn noch von besonderer Bedeutung wurde, und der Historiker Droysen, dessen lyrische Gedichte von Felix und Fanny eifrig komponiert wurden, und der seinen jungen Freund in mehreren von Marx in seine Zeitung aufgenommenen Dichtungen verherrlichte. Wohl der intimste Herzensfreund, den Felix in seinem durch echte Freundschaft reich gesegneten Leben gefunden hat, war der hannoversche Legationssekretär Karl Klingemann, als Sohn des Braunschweiger Dichters und Theaterdirektors A. Klingemann von Jugend auf mit der Kunst vertraut, ein feiner, poetisch empfindender Mensch, der seine zarte lyrische Muse willig in den Dienst des Freundes stellte. Noch im Jahre 1846 schrieb Mendelssohn an ihn:

„Nur Einen Freund kann der Mensch haben, sagt Montaigne, sagte Vult — steht in den Flegeljahren. Und das sagte ich von ganzem Herzen nach, als ich Deinen Brief bekam, Du einer Freund!"

Auch der vielseitige Eduard Devrient, zu jener Zeit Berliner Hofopernsänger, kam früh in das Mendelssohnsche Haus und schloss mit Felix trotz dem Unterschied der Jahre bald ein Herzensbündnis, dessen Werden und Wachsen er in seinen „Erinnerungen" warm und anschaulich geschildert hat.[20]) Er war als echt musikalischer Sänger, als federgewandter und vielseitig gebildeter Theaterfachmann in dem Mendelssohnschen Hause, wo er 1822 eintrat, höchst willkommen. Aber nach Devrients eigenem Zeugnis hat keiner von den Freunden auf Felix einen solchen Einfluss geübt, wie Adolf Bernhard Marx, der bekannte Musiktheoretiker. Von Haus aus Jurist, ging er in Berlin ganz zur Musik über, gründete 1824 die schon erwähnte „Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung", die er sieben Jahre bis zu ihrem Eingehen (1830) leitete, und hielt später musikwissenschaftliche Vorlesungen an der Universität. Seine journalistische Stellung scheint ihm Zutritt zum Hause Mendelssohn verschafft zu haben, wo er trotz seinem linkischen Aeusseren durch geistreiche Unterhaltungsgabe zu Ansehen und Beliebtheit gelangte und zeitweise besonders Felix mit seinen Kunsttheorien beherrschte. Man nannte ihn scherzweise nach den Anfangsbuchstaben seiner Vornamen, den „Abbé" und liess sich seine breitspurige



Karl Klingemann

(Skizze von W. Hensel.)

t Zustimmung der Verlagshandlung G. D. Baedeker
Essen aus dem in derem Verlage erschienenen
erk: Felix Mendelssohn Bartholdy's Briefwechsel
Legationsrat Karl Klingemann in London (Preis
elegant gebunden 6,00 Mark) abgedruckt

und selbstbewusste Dialektik, auch wohl seine gewandten Schmeicheleien gefallen. Dem Vater allerdings war seine Neigung zur Phrase und Schönrednerei unsympathisch; er äusserte zu Devrient:[21])

„Sie haben so grossen Einfluss auf Felix, suchen Sie ihn doch von Marx frei zu machen. Leute der Art, die so gescheit reden und nichts Gescheites zu machen wissen, wirken nachteilig auf produktive Talente."

Zwar versuchte auch Marx mit heissem Bemühen, „etwas Gescheites zu machen", d. h. selbstschöpferisch tätig zu sein. Aber über seine Kompositionen, das Oratorium „Mose", das Singspiel „Jery und Bätely" u. a. ist eigentlich schon die Mitwelt zur Tagesordnung übergegangen. Das wurmte den ehrgeizigen Mann, der bei aller kritischen Begabung doch nicht zu erkennen vermochte, dass ihm die eigene Schöpferkraft versagt sei. Darum erlitt auch später seine Freundschaft mit Mendelssohn einen unheilbaren Riss, als er versuchte, den Jugendfreund zu einer Aufführung des „Mose" zu bewegen, was dieser aus künstlerischen Gründen rundweg ablehnte.[22])

Heinrich Heine.

Wie sehr nun auch die Jugend des Künstlers durch den vielseitigen und anregenden Verkehr mit bedeutenden Freunden beglückt und geistig bereichert wurde — niemand hat ihm innerlich so nahe gestanden, ist so mit seinem künstlerischen Entwicklungsgang verwachsen gewesen, wie seine hochbegabte Schwester Fanny. Ein scharfgeprägter Charakterkopf, Künstlernatur durch und durch, von schwärmerischer Hingabe, wo sie gleichgestimmte Seelen fand, aber unsympathische Erscheinungen mit feindlicher Schroffheit ablehnend, musste sie auf den mehr als drei Jahre jüngeren Bruder besonders in der Zeit des Werdens entscheidenden Einfluss gewinnen. Sie selbst schreibt 1822[23]):

„Bis zu dem jetzigen Zeitpunkte besitze ich sein uneingeschränktes Vertrauen. Ich habe sein Talent sich Schritt für Schritt entwickeln sehen und selbst gewissermassen zu seiner musikalischen Ausbildung beigetragen. Er hat keinen musikalischen Ratgeber als mich, auch sendet er nie einen Gedanken aufs Papier, ohne ihn mir vorher zur Prüfung vorgelegt zu haben. So habe ich seine Opern z. B. auswendig gewusst, noch ehe eine Note aufgeschrieben war."

Ihr hervorragendes musikalisches Talent hatte der Vater ebenso sorgfältig ausbilden lassen, wie das ihres Bruders, wenn er auch für das Weib nur den Beruf der Hausfrau gelten lassen wollte. Im Klavierspiel konnte sie selbst mit Felix wetteifern, ja Marx behauptet, sie habe ihm an Zartheit und sinnvoller Auffassung nicht selten den Rang abgelaufen, wenn er sie auch durch Fertigkeit und Kraft übertraf. Ihr musikalisches Gedächtnis war bedeutend; schon im dreizehnten Jahr spielte sie ihrem Vater zur Ueberraschung 24 Bachsche Präludien auswendig vor. Auch eine schöpferische Ader regte sich in ihr, und Felix hat es nicht verschmäht, unter seinem eigenen Namen einige ihrer Lieder zu veröffentlichen[24]), die übrigens durch die später unter Fannys Namen erschienenen entschieden übertroffen wurden. Der Bruder war ursprünglich nicht damit einverstanden, dass sie mit ihren Werken selbständig an die Oeffentlichkeit träte, gab ihr aber später in humorvollen Worten seinen Handwerkssegen

dazu.[25]) Für die Nachlebenden erscheinen ihre Kompositionen nur als ein sanfter Abglanz der kräftigeren Eigenart des Bruders und treten weit hinter ihren geistvollen Briefen zurück, aus denen eine Kraft der Anschauung und ein reiches inneres Leben zu uns sprechen, die den Zauber ahnen lassen, womit diese merkwürdige Frau ihre Umgebung beherrschte. Dass eine so temperamentvolle Künstlernatur, der auch äussere persönliche Reize nicht fehlten, in der Männerwelt bald begeisterte Verehrer fand, ist selbstverständlich. Sie schenkte ihr Herz und ihre Hand dem Maler Wilhelm Hensel, der als unmusikalischer weisser Rabe in den der Tonkunst geweihten Kreis des Mendelssohnschen Hauses eintrat, aber sich durch seine feinfühlige Persönlichkeit, sein poetisches Talent[26]) und seine grosse Begabung als Maler und Zeichner bald die Herzen gewann. Er gelangte später als Hofmaler in Berlin zu hohem Ansehen und hat auch die zahlreichen interessanten Köpfe jenes Kreises mit feinem, etwas schmeichlerischem Stift der Nachwelt überliefert. Felix, dem jede Pose im Leben wie in der Kunst zuwider war, hatte an Hensels Bildern manches auszusetzen. Aber gerade aus der Offenherzigkeit, mit der er über ein Porträt seiner Schwester Fanny in einem Brief[27]) an den Maler urteilt, sieht jeder Kenner seines Charakters, wie hoch auch er den Menschen Hensel schätzte.

Indess, so gern man Hensel hatte, setzten doch die Eltern Fannys seiner Verbindung mit ihrer Tochter anfänglich einigen Widerstand entgegen, teils weil auch er, der Zeitströmung folgend, mit dem Katholizismus liebäugelte, teils weil seine materielle Lage ungewiss war. Aber seiner treuen Neigung, die er der Erkorenen fünf Jahre hindurch während seiner Studienreise in Italien bewahrte, gelang es schliesslich, alle Hindernisse zu besiegen, und so führte er am 3. Oktober 1829 die Braut heim. Der dieser Verbindung entsprossene einzige Sohn — wohl im Gedenken an den von Fanny über alles verehrten Bach Sebastian genannt — hat sich durch sein aus Briefen und Tagebüchern geschöpftes Buch „Die Familie Mendelssohn“ ein bleibendes Verdienst erworben und darin ein Familiengemälde aufgerollt, das durch das reiche geistige Leben und die innere Tüchtigkeit der Geschilderten ein anziehendes Denkmal von kulturgeschichtlichem und ethischem Wert genannt werden muss.

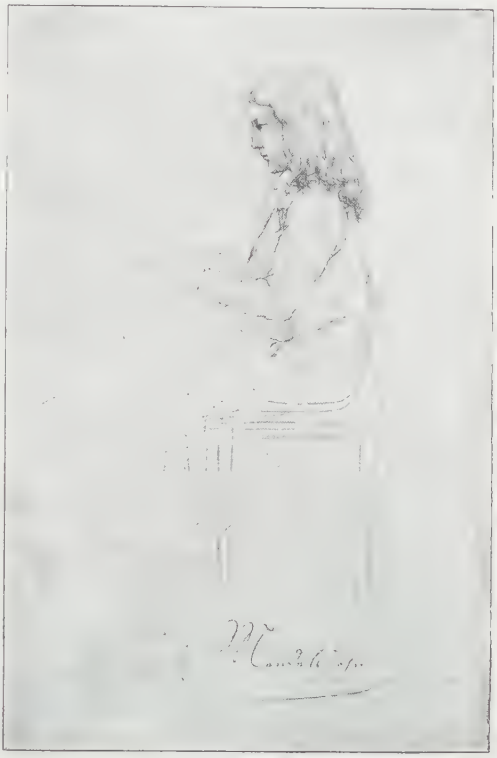
Kein Wunder, dass in einem solchen Kreise die grosse Begabung Mendelssohns, von einsichtigen und gewissenhaften Lehrern geleitet, von teilnehmenden Freunden angespornt und durch die Gunst der Verhältnisse gefördert, bald zu reicher Entfaltung kam und die herrlichsten Früchte zeitigte. Wie Mozart und Meyerbeer konnte er schon in seinem neunten Jahre öffentlich als Klavierspieler auftreten; am 24. Oktober 1818 spielte er in dem Konzert eines Herrn Guge den Klavierpart eines Trios für Klavier und zwei Hörner von Woelfl. In den nächsten Jahren wiederholte er gelegentlich den Schritt in die Oeffentlichkeit; am 31. März 1822 spielte er in einem Konzert von Aloys Schmitt ein Stück von Dussek für zwei Klaviere mit dem Konzertgeber und am 5. Dezember 1822 trug er in einem Konzert der berühmten Sängerin Anna Milder-Hauptmann ein Klavierkonzert eigner Arbeit vor. 1822 berichtet Heine in dem dritten seiner „Berliner Briefe“:

„Ausser dem jungen Felix Mendelssohn, der nach dem Urteil sämtlicher Musiker ein musikalisches Wunder ist und ein zweiter Mozart werden kann, wüsste ich unter den hier lebenden Autochthonen Berlins kein einziges Musikgenie aufzufinden.“

Ueber seinen früh entwickelten musikalischen Scharfblick schreibt Zelter an Goethe:

„In der Partitur eines prachtvollen Konzerts von Seb. Bach gewahrte mein Felix, als er 10 Jahre alt war, mit seinen Luchsaugen sechs reine Quinten nacheinander, die ich vielleicht niemals gefunden hätte.“

Seine erstaunliche Frühreife zeigte sich noch bemerkenswerter in der Fülle und Trefflichkeit seiner schöpferischen Leistungen als in der Virtuosität auf dem Klavier. Mit dem Jahre 1820, als er elf Jahre zählte, begann seine regelmässige Kompositionstätigkeit, die sich von vornherein durch überströmenden Erfindungsreichtum und Leichtigkeit der Gestaltung kennzeichnete. Schon in diesem Jahr schrieb er eine Violinsonate, zwei Klaviersonaten, eine kleine Kantate, Lieder, Männerquartette u. s. w. Ohne Zweifel hat auch die epochemachende Erscheinung des „Freischütz“, der am 18. Juni 1821 durch die Berliner Hofoper zur Aufführung kam, sehr tief auf Mendelssohn eingewirkt und seinem Schaffen die Richtung auf das Romantische gegeben. C. M. v. Weber verkehrte während seines Berliner Aufenthalts im Mendelssohnschen Hause und flösste dem Knaben Felix „furchtbaren Respekt“ ein[28]). Aus dem Jahre 1822, das zudem durch eine längere noch zu erwähnende Reise in die Schweiz in Anspruch genommen war, führt Hensel (I, 136) nach einem von Fanny angelegten Verzeichnis folgende Arbeiten von Felix an: der 66. Psalm für drei Frauenstimmen, Konzert A-moll für Klavier, 2 Lieder für Männerstimmen, 3 Lieder, 3 Klavierfugen, das C-moll-Klavierquartett, 2 Sinfonieen für Streichquartett, ein Akt der Oper „Die beiden Neffen“, „Jube Domine“ (C-dur), für den Cäcilienverein in Frankfurt a. M. komponiert, ein Violinkonzert (für Rietz), „Magnificat“ und „Gloria“ mit Instrumenten. Die erwähnte Oper war bereits die vierte; ihr waren die drei Einakter „Soldatenliebschaft“, „Die beiden Pädagogen“ und „Die wandernden Komödianten“ voraufgegangen, zu denen Dr. Casper, der bei den häuslichen Aufführungen auch die Tenorbuffopartien übernahm, nach französischen Vaudevilles die Texte verfasst hatte. Devrient findet in diesen dramatischen Erstlingsversuchen eine Anlehnung an Dittersdorfsche Art und hebt als besonders gelungen ein Duett der zweiten Oper zwischen einem wirklichen und einem verstellten Schulmeister hervor, die über die Erziehungsmethoden von Basedow und Pestalozzi streiten.



Jugendbild Felix Mendelssohn Bartholdy's nach einer Bleistiftzeichnung von Wilh. Hensel. *(Im Besitze des Herrn Professor Paul Hensel in Erlangen.)*

Diese Jugendwerke wurden bei den Sonntagsmusiken, die seit 1822 regelmässig im Mendelssohnschen Hause stattfanden, zur Aufführung gebracht, der

Vater engagierte aus Mitgliedern der Hofkapelle ein kleines Orchester, und so genoss Felix den unschätzbaren doppelten Vorteil, schon in früher Jugend die Wirkung und Natur der Orchesterinstrumente aufs genaueste praktisch kennen zu lernen und sich in der Direktion zu üben. Diesen Hauskonzerten hat er zweifellos zu verdanken, dass sich in seinen Werken niemals ein gähnender Zwiespalt zwischen gewollter und erzielter Wirkung geltend macht, hier hat er den Grund zu seiner treffsichern und farbenreichen Instrumentationskunst wie zu seiner vielbewunderten Direktionstechnik gelegt.

Anna Milder-Hauptmann.

4. Bei Goethe in Weimar.

Die Persönlichkeit des wundervollen Knaben in ihrem bezaubernden Reiz, in ihrer knospenden Lebensfülle trat am anschaulichsten in die Erscheinung bei jenem denkwürdigen Besuch, den Zelter im November 1821 in Begleitung seiner Tochter und des zwölfjährigen Mendelssohn dem Altmeister Goethe in Weimar abstattete. Am 26. Oktober schrieb Zelter dem Freunde:

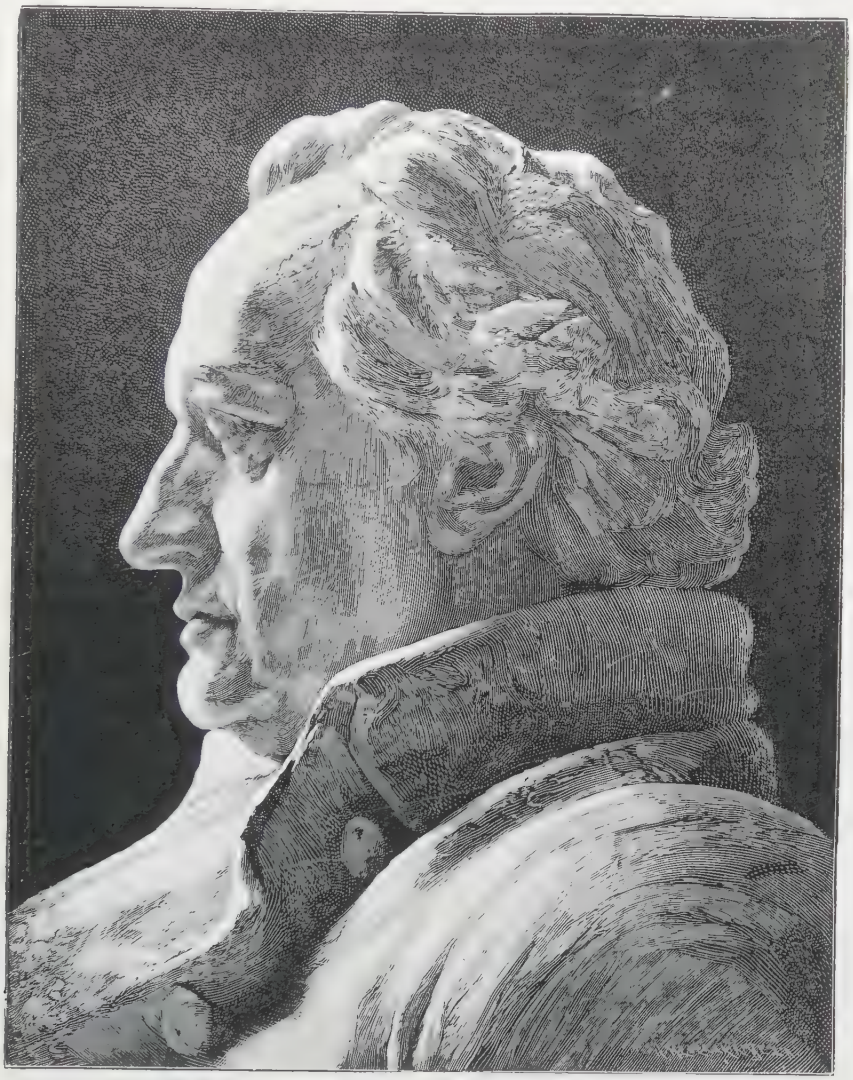
„Meiner Doris und meinem besten Schüler will ich gern Dein Angesicht zeigen, ehe ich von der Welt gehe, worin ich's freilich solange als möglich aushalten will. Der letztere ist ein guter hübscher Knabe, munter und gehorsam. Er ist zwar ein Judensohn aber kein Jude. Der Vater hat mit bedeutender Aufopferung seine Söhne etwas lernen lassen und erzieht sie wie sich's gehört; es wäre wirklich einmal eppes Rores, wenn aus einem Judensohne ein Künstler würde.“

Mit dem Segen der Eltern, die über das dem „kleinen Schlingel“ bevorstehende Glück selbst beglückt waren, und mit sorglichen Ermahnungen, die sich bis auf die Haltung bei Tisch erstreckten, liess man den Knaben nach Weimar ziehen.

C. M. v. Weber.

Es ist eine wundersame Fügung, dass die Abendsonnenstrahlen der geistigen Leuchte des Jahrhunderts den Lebenspfad des aufblühenden jugendlichen Genius vergoldeten, der aus dieser Begegnung mit dem Grössten seiner Zeit für sein gesamtes inneres Leben die reichste Nahrung sog. Um wie viel mächtiger und gleichsam persönlicher müssen Goethes Dichtungen auf die feurige, empfängliche Künstlerseele Mendelssohns eingewirkt haben, da er dem Gewaltigen Auge in Auge gegenübergestanden hatte, wie tief müssen in seinem Geiste die Gedanken über Kunst- und Lebensprobleme Wurzel geschlagen haben, die Goethe von der Höhe seiner abgeklärten Weltanschauung im lebendigen Gespräch vor seinem jungen Freunde entwickelte! Denn nicht anders als Freundschaft kann man dieses wundervolle Verhältnis zwischen dem Greise und dem zum Jüngling reifenden Knaben nennen, die ein Abstand von

sechzig Lebensjahren trennte, aber vom ersten Augenblick an die geheimnisvolle Sympathie verband, die das Genie zum Genie hinzieht. Wir besitzen über diese Beziehungen ein verdienstliches Buch von Mendelssohns ältestem Sohn Karl, das, auf Familienpapieren und zeitgenössischen Berichten fussend, auch von dem ersten Besuch bei Goethe eine — im folgenden mehrfach benutzte — anschauliche Schilderung entwirft, deren fesselndster Bestandteil die eignen Berichte



Goethe nach E. Hellmer (vom Wiener Goethe-Denkmal).
Nach einer Photogravure aus dem Verlag von G. Heuer & Kirmse in Halensee.
Copyright 1903 by G. Heuer & Kirmse.

des zwölfjährigen Felix an das Elternhaus sind; sie erscheinen in ihrer geistigen Reife und gewandten Ausdrucksweise fast ebenso merkwürdig wie die musikalischen Wunderdinge, durch die er das Goethesche Haus in Erstaunen setzte.

Bald nach der ersten Bekanntschaft gab Goethe den Berliner Gästen zu Ehren eine Gesellschaft, in der Felix durch sein sprühendes Talent alles bezauberte. Zuerst musste er frei phantasieren. Zelter spielte ihm „mit seinen

steifen, gelähmten Fingern ein sehr einfaches Lied in Triolenbewegung: „ich träumte einst von Hannchen", dessen Melodie so zahm und trivial als möglich lautete," am Flügel vor. Felix wiederholte das Thema, übte ein paar Mal in beiden Händen die Triolenfigur und ging dann sofort in ein brausendes Allegro über, worin er das Thema bald im Bass, bald in der Oberstimme mit geschicktester Kontrapunktik abwandelte. Der Eindruck auf alle Anwesenden war überwältigend, aber Zelter dämpfte aus pädagogischen Gründen den Enthusiasmus mit den trockenen Worten: „Na, Du hast wohl vom Kobold oder Drachen geträumt! Das ging ja über Stock und Block!" Goethe aber nahm den Kopf des kleinen Künstlers zwischen die Hände, streichelte ihn und sprach scherzend: „Aber damit kommst Du nicht durch, Du musst noch mehr spielen, bevor wir Dich ganz anerkennen." So musste der Knabe noch eine Bachsche Fuge und das Menuett aus dem „Don Juan" spielen. Als aber Goethe auch die Ouverture dieser Oper verlangte, lehnte der kleine Wundermann das mit den Worten ab: „Die lässt sich nicht spielen wie sie geschrieben steht, und abändern darf man nichts daran." Dagegen erbot er sich, die Ouverture zum „Figaro" zuzugeben, und trug sie mit meisterlicher Klarheit und frappanter Wiedergabe der Orchesterwirkungen vor. Goethe, der immer aufgeräumter wurde, sprach scherzend zu dem kleinen Gast: „Bis jetzt hast Du mir nur Stücke gespielt, die Du kanntest, jetzt wollen wir einmal sehen, ob Du auch etwas spielen kannst, was Du noch nicht kennst." Dann legte er ihm ein klar geschriebenes Mozartsches Manuskript vor, das der Knabe mit vollendeter Sicherheit entzifferte. „Das ist noch nichts", rief Goethe, als alles Beifall spendete, „das könnten auch andere lesen. Jetzt will ich Dir aber etwas geben, dabei wirst Du stecken bleiben. Nun nimm Dich in acht!" Goethe holte nun ein fast unleserliches Beethovensches Originalblatt, die Handschrift des Liedes „Wonne der Wehmut". Felix, der beim Anblick des krausen Geschreibsels lachend gemeint hatte „wie ist das geschrieben, wie soll man das lesen!" wurde ernst, als er den Namen Beethoven vernahm, und spielte das Stück, nachdem ihm zuerst beim Entwirren des Notenlabyrinths einige Fehlgriffe mituntergelaufen waren, das zweite Mal in tadelloser Vollendung vor. Goethe neckte ihn mit den Worten: „Hier hast Du doch gestockt, hier bist Du nicht sicher gewesen", aber man merkte ihm an, dass der Knabe sein Herz gewonnen hatte. Er äusserte einige Tage darauf: „Was aber dieser kleine Mann im Phantasieren und Primavistaspielen vermag, das grenzt ans Wunderbare, und ich habe es bei so jungen Jahren nicht für möglich gehalten," ja, bezugnehmend auf Mozart, den er als Siebenjährigen in Frankfurt gehört hatte, meinte er zu Zelter: „Was aber Dein Schüler jetzt schon leistet, mag sich zum damaligen Mozart verhalten wie die ausgebildete Sprache eines Erwachsenen zu dem Lallen eines Kindes".

Sechzehn Tage währte der Aufenthalt in Weimar. Wie reich an Anregungen aller Art er war, schildert Felix in einem zweiten Brief an die Seinen vom 10. November 1821. Die erstaunlich scharfe Beobachtungsgabe und Selbstständigkeit des Urteils, die sich darin aussprechen, bewies der Knabe auch gegenüber der polnischen Pianistin Szymanowska, die Goethe über Gebühr bewunderte, ja sogar durch das wundervolle Gedicht „Aussöhnung" verherrlicht hat.

„Die Szymanowska wird über Hummel gesetzt. Man hat ihr hübsches Gesicht mit ihrem nicht hübschen Spiel verwechselt"

schreibt er trocken und treffend. Und von Goethes Hausfreund, dem Lexikographen Riemer, meint er:

„Das Lexikonmachen ist ihm gut angeschlagen. Er ist dick, fett, glänzend wie ein Prälat oder ein Vollmond."

Der Aufenthalt in Goethes Hause wurde auf 16 Tage verlängert. Felix hatte nach Zelters Berichten an die Mutter „Sensation erregt". Neben seinen geistigen Wundergaben hatte auch die liebliche Erscheinung des Knaben besonders die Herzen der Weimarer Damen bezaubert. Ein Oelbild von Begas aus dem Jahre 1821 (nach einer Kreidezeichnung von Wilhelm Hensel für Karl Mendelssohns erwähntes Buch vervielfältigt) zeigt uns ein fast mädchenhaft geschnittenes, von langen, auf die Schultern wallenden dunkeln Locken umrahmtes Gesicht, dem die hohe Stirn, die feingebogene Nase, der edelgeformte Mund und die sprechenden braunen Augen den Ausdruck seelischer Vornehmheit verleihen. Dass Mendelssohn auf diesem Bilde älter als zwölf Jahre erscheint, ist bei seiner hohen geistigen Reife erklärlich.

Bald nach der Heimkehr schrieb er an die Weimarer Freunde unter der Adresse der Frau Ottilie v. Pogwisch einen heitern Brief, der durch die ver-

Silhouette (Tonleiter), von Adele Schopenhauer für Felix Mendelssohn in Weimar geschnitten.
(Im Besitz von Frau Lili Wach, geb. Mendelssohn Bartholdy in Leipzig.)

sprochene Sendung eines Stammbuchblattes für Felix beantwortet wurde. Adele Schopenhauer hatte ihm auf rosa Papier ein geflügeltes Steckenpferd ausgeschnitten, das von einem bekränzten und geflügelten kleinen Genius geritten wird. Darunter hatte Goethe geschrieben:

Wenn über die ernste Partitur
Quer Steckenpferdlein reiten,
Nur zu! Auf weiter Töne Flur
Wirst Manchem Lust bereiten,
Wie Du's getan mit Lieb' und Glück.
Wir wünschen Dich allesamt zurück.

Weimar, den 20. Januar 1822.

Goethe.

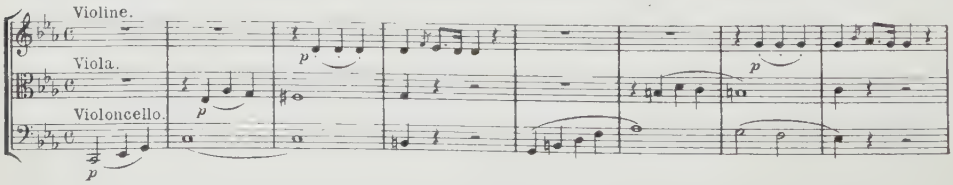
So schloss das Weimarer Idyll mit einem freundlichen poetischen Nachklang harmonisch ab.

5. Erste Werke.

Die in dem letzten Briefe erwähnte G-moll-Sonate erschien lange nach Mendelssohns Tode (1868) aus seinem Nachlass als op. 105. An dieser Stelle sei bemerkt, dass die bei seinen Lebzeiten veröffentlichten Werke nur bis op. 72 reichen, und dass ihre Bezeichnung mit Opuszahlen sich nach der Zeit des Erscheinens, nicht nach der Reihenfolge der Entstehung richtete. Mendelssohn übte strenge Selbstkritik, befolgte treulich das horazische „nonum prematur in annum“ und hatte nach eigenem Geständnis vor der Drucklegung gewaltigen Respekt. Gewiss würde er auch bei einem Teil seiner nachgelassenen Werke die Veröffentlichung entschieden gemissbilligt haben. Auch die oben genannte Sonate aus der Knabenzeit vermag den Ruhm ihres Schöpfers nicht zu mehren, wenn sie auch für eine Entwicklungsgeschichte interessant ist. Sie zeigt wie das C-moll-Quartett op. 1 eine gewisse thematische Kurzatmigkeit und lehnt sich im ersten Satz insofern an ältere Haydnsche Muster an, als sie bei genauer Beobachtung der für die Sonatenform giltigen Tonartenfolge noch kein scharf abgegrenztes zweites Thema bringt. Der Hauptgedanke:

gewissermassen aus dem ersten Sechzehntelmotiv durch Verlängerung entwickelt, bestreitet für sich allein den thematischen Bedarf des ersten Satzes, der Klaviersatz weist die Hummelsche Technik auf, die Passage spielt hier wie auch besonders im letzten Satz eine beherrschende Rolle, nur einzelne hübsche Züge der Durchführung wie:

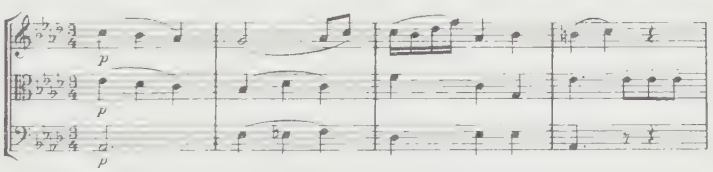
weisen auf eine reichere Eigenart hin. Der zweite Satz (Adagio Es-dur) leidet unter einem matten, der Prägnanz und Steigerung ermangelnden Hauptthema und verliert sich in ziemlich nichtssagende Sechzehntelfiguren; auch das Finale Presto haftet trotz äusserlicher Nachahmung Haydnscher Lustigkeit harmonisch zu sehr an der Oberfläche, um eindringlicher zu wirken. Das im Jahre 1822 in Genf entstandene Klavierquartett in C-moll wurde als op. 1 gedruckt und dem durch seine Faustmusik bekannten Fürsten Anton Radziwill, Statthalter in Posen, gewidmet. Es trägt in der musikalischen Erfindung keine besonders eigenartigen Züge, die man etwa Mendelssohnisch nennen könnte, zeigt aber grosse Kunstfertigkeit des Satzes und geschicktes Entwickeln und Fortspinnen des thematischen Materials; schon hier wird man den Einfluss der Beethovenschen Kammermusik gewahr. Auch die geschickte Gruppierung der Instrumente, die wirksame Gegenüberstellung des Klaviers und der Streicher ist durchaus stilgemäss. Das von den Streichinstrumenten allein eingeführte Thema des ersten Satzes, (Allegro vivace):



wird vom Klavier aufgenommen, weiter entwickelt und von einem etwas wohlfeilen, durch das Cello eingeführten Gesangsthema in Es-dur abgelöst, das aber in der Durchführung gar nicht mehr zu Worte kommt und dadurch etwas vereinzelt und unorganisch erscheint. Dagegen ist die Verarbeitung des ersten, den Satz beherrschenden Themas mit geschickter Benutzung seiner einzelnen

Jugendbild von Felix Mendelssohn, gemalt 1821 von C. Begas, Copie von Ch. Horsfall.
(Im Besitz von Fräulein Dora Wach in Leipzig.)

Motivteile in Umkehrungen, Engführungen und Nachahmungen kontrapunktisch äusserst lebendig und interessant und gibt dem Ganzen einen energischen und einheitlichen Charakter. Auch der zweite Satz (Adagio As-dur) lässt den Streichern mit dem schlichten Thema:



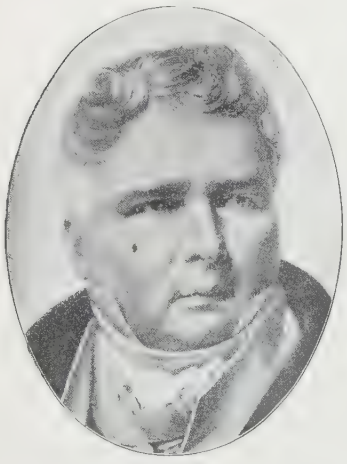
den Vortritt. Ein zweites, von der Violine zuerst eingeführtes Thema in Es-dur lehnt sich auffallend an Weber an. Das Scherzo (C-moll), mit einer lebhaft aufsteigenden Achtelfigur des Klaviers beginnend, atmet frische Spielfreudigkeit, wird aber im Trio durch einen etwas altväterischen, dreistimmigen

C-dursatz von Viola, Cello und Klavierbass unterbrochen, der auf die Zeltersche Studierstube hinweist und auch durch eine unvermittelte Ausweichung nach As-dur den Eindruck seiner monotonen, zweitaktigen Gliederung nicht aufheben kann. Ein frisches Finalmotiv

beherrscht den letzten Satz, (Allegro moderato), wo das Klavier mit brillanten Sechzehntelpassagen das Wort führt und ziemlich kecke, frei eintretende Dissonanzen besonders wirkungsvoll sind. Die Wendung nach der Oberdominante führt kein eigentliches zweites Thema herbei, sondern benutzt ein kurzes, energisches Motiv

zur weitern Entwicklung des vorhandenen thematischen Stoffs. Nach der üblichen Durchführung und Wiederholung des Hauptthemas schliesst eine kurze, wirksame Coda den Satz schwungvoll ab.

Die Schweizer Reise, auf der das C-moll-Quartett entstand, wurde am 6. Juli 1822 angetreten. Eine kleine Karawane — ausser der sechsköpfigen Familie Mendelssohn und Dr. Heyse noch ein Dr. Neuburg und von Frankfurt ab zwei Fräulein Saaling, dazu einige Dienstboten — nahm daran teil. Gleich am ersten Reisetage wurde Felix in Potsdam vergessen; man reiste in mehreren Wagen, und jeder glaubte den Knaben bei den andern untergebracht. Er lief den eben abgefahrenen Wagen nach, konnte sie aber nicht mehr erreichen und wanderte nun, ohne den Mut zu verlieren, getrost fürbass auf Brandenburg zu, in Gesellschaft eines Bauernmädchens, das desselben Weges ging. Nach einer Stunde traf ihn Dr. Heyse, der umgekehrt war, um den Verlorenen zu suchen, und die Reise konnte fortgesetzt werden. Sie ging nach einem Abstecher in den Harz über Kassel, „wo mit Spohr ein lebhafter musikalischer Verkehr stattfand“[29]), nach Frankfurt a. M. Hier wurde der Klaviermeister Aloys Schmitt aufgesucht, der bereits in Berlin mit Mendelssohns bekannt geworden war und sie nun zu einer musikalischen Veranstaltung einlud, über die sich Fanny in ihren Briefen ziemlich ungnädig auslässt. Dagegen gefiel ihr Ferdinand Hiller, Schmitts Lieblingsschüler, „ein schöner Knabe von 9 Jahren mit freiem und offnem Aeussern.“ Hiller hat später diese Begegnung, die den Grund zu seiner langjährigen Freundschaft mit Mendelssohn[30]) legte, in seinem Buch „F. M. B., Briefe und Erinnerungen“ anziehend geschildert. Er bekennt darin, dass ihm die Persönlichkeit des jungen Mendelssohn fast noch mehr imponiert habe, wie alles, was er von seinen Leistungen gehört hatte. Sonderbar ist auch, dass ihm das Klavierspiel Fannys noch grössern Eindruck machte als das des Bruders, obgleich sie selbst schreibt, sie habe sich bei dieser Gelegenheit „blamiert“. Dagegen rühmt Hiller die Leichtigkeit und Gewandtheit, mit der Mendelssohn die Violinpartie einer Sonate von A. Schmitt a prima vista heruntergeigte.



Fürst Anton Radziwill.

Von Frankfurt ging die Reise über Darmstadt und Stuttgart nach Schaffhausen und tiefer in die Schweiz hinein. Am Gotthard wurde umgekehrt und über Interlaken nach Ausflügen zur Wengernalp und zum Staubbach der Genfer

See erreicht. Nach einem Abstecher ins Chamounix trat man die Rückreise an, die zunächst wieder nach Frankfurt führte, wo die für Felix bedeutsame Bekanntschaft des hervorragenden Tonkünstlers J. N. Schelble gemacht wurde. Dieser als Sänger wie als Pianist gleich bedeutende Mann hatte in dem „Cäcilienverein" einen der ausgezeichnetsten Chorverbände jener Zeit begründet. Hier wurde Felix eingeführt und gewann sich durch seine hinreissende Improvisationsgabe die begeisterte Zuneigung Schelbles, der als einer der ersten das Genie Mendelssohns erkannte und seine Chorwerke durch treffliche Aufführungen auch ausserhalb Berlins bekannt machte. Auch Freund Devrient, der, auf einer Studienreise begriffen, sich zufällig in Frankfurt eingefunden hatte, erzählt Wunderdinge von den freien Phantasien des Knaben Felix am Klavier: in heiterer Gesellschaft habe er ein Lied des komponierenden Musikverlegers André mit einem Liede Devrients in geschicktester Improvisation verflochten, dann aber im Cäcilienverein in einer freien Phantasie über eine eben gesungene Motette von Bach durch Ideenreichtum, Strenge des Stils und glänzende Technik staunende Bewunderung erregt. Auch in Weimar nahm die Familie längeren Aufenthalt, um Goethe und sein Haus kennen zu lernen. Beglückt schreibt die Mutter:

Louis Spohr.

„Goethe, der Vornehme, Hohe, Ministerielle, um den Würde, Ruhm, Dichterglanz, Genie und Superiorität jeder Gattung eine blendend Strahlenkrone bilden, vor dem gemeine Sterbliche erbangen, ist so gütig, mild, freundlich, ja väterlich gegen den Knaben, dass ich nur mit dem innigsten Dank und freudiger Rührung mir diese beglückenden Bilder zurückrufen kann. Stundenlang sprach er mit meinem Mann über Felix, herzlich lud er ihn ein, wieder längere Zeit bei ihm zu wohnen, mit sichtlichem Wohlgefallen ruhten seine Blicke auf ihm, und sein Ernst verwandelte sich in Heiterkeit, wenn er nach seinem Sinn phantasiert hatte. Da er gewöhnliche Musik nicht liebt, war sein Piano seit Felix' Abwesenheit unberührt geblieben, und er öffnete es ihm mit den Worten: ‚Komm und wecke mir all' die geflügelten Geister, die lange darin geschlummert.' Und ein andermal: ‚Du bist mein David, sollte ich krank und traurig werden, so banne die bösen Träume durch Dein Spiel, ich werde auch nie wie Saul den Speer nach Dir werfen.' Findest Du das nicht von einem 73jährigen Greis allzu rührend?"

Ferdinand Hiller.

Auch diesmal gab der Knabe wieder eine Probe seiner unvergleichlichen Improvisationskunst. Goethe wünschte eine näher bezeichnete Fuge von Bach zu hören, von der Felix nur das Thema auswendig wusste. Er führte es nun in einem langen fugierten Satz so meisterlich durch, dass Goethe in die Worte ausbrach: „Es ist ein himmlischer, kostbarer Knabe! Schicken Sie mir ihn recht bald wieder, damit ich mich an ihm erquicke."

Die Wirkungen dieser Reise mit ihren reichen Eindrücken, ihren erfrischenden inneren und äusseren Erlebnissen zeigten sich bald bei Felix. Fanny schreibt:

„Er war bedeutend grösser und stärker geworden, Züge und Ausdruck des Gesichts hatten sich mit unglaublicher Schnelligkeit entwickelt, und die veränderte Haartracht (man hatte ihm seine schönen langen Locken abgeschnitten) trug nicht wenig dazu bei, sein Ansehen zu entfremden. Das schöne Kindergesicht war verschwunden, seine Gestalt hatte etwas Männliches gewonnen, welches ihn auch sehr gut kleidete. Er war anders, aber nicht weniger schön als früher."

Nach Berlin zurückgekehrt, stürzte sich Felix mit Feuereifer in wissenschaftliche und künstlerische Arbeiten. Im Jahre 1823 entstanden ausser 6 nicht veröffentlichten Sinfonien für Steichorchester das als op. 2 gedruckte Zelter gewidmete Klavierquartett und die Violinsonate op. 4, beide in F-moll. Die Violinsonate ist Eduard Rietz gewidmet,[31]) den Mendelssohn als Menschen und Virtuosen gleich hoch schätzte. Aus dieser Widmung erklärt sich die hervortretende, konzertierende Rolle, die der Violine in dem Werk eingeräumt ist. Gleich der erste Satz hebt mit einem längeren Recitativ für die Violine allein an, worauf das Klavier ein schlichtes Hauptthema:

entwickelt, das von der Violine aufgenommen und mit einer hübschen Wendung über Ges-dur weitergeführt wird. Eine längere Bassfigur des Klaviers leitet zu dem zweiten Thema:

über. Die kurze Durchführung benutzt ausschliesslich die Motive des ersten Themas und leitet eine vollkommen regelrechte Wiederholung des ersten Teils mit dem Abschluss in der Haupttonart ein. Klangschön und durch feine Chromatik gewürzt, erscheint dieser Satz als der beste der Sonate. Das Poco Adagio, (As-dur), verrät keine besondere Eigenart, erfreut aber durch gefällige und flüssige Melodik. Das abschliessende Allegro agitato offenbart im ersten Thema:

Energie und Charakter; die erste achttaktige Periode wird durch Anfügung zweier Takte erweitert, wie überhaupt der Komponist sich schon frei von der Schablone zeigt. Das zweite, in gefälligem Tonspiel beider Instrumente sich ergehende Thema ist wiederum weniger ausgiebig als das erste. Vor der brillant abschliessenden, wenn auch etwas äusserlichen Coda kommt noch einmal die Violine mit einer breiten, ausdrucksvollen Cadenz allein zu Wort, und auch dem brausenden Fortissimoschluss sind noch zwei in melancholischen Geigenvorhalten verhallende Pianissimotakte als sanfter Nachklang angefügt. Auch diesem Werke ist vollendete Satzkunst und durchaus mühelose Gestaltung nachzurühmen.

Das Klavierquartett op. 2 zeigt in der breiten thematischen Erfindung und in der glänzenderen Behandlung der Instrumente, besonders des Klaviers, einen Fortschritt gegen op. 1. Zwar erscheint das Thema des ersten Satzes, Allegro molto,

Angehörige der Familie Mendelssohn Bartholdy.

Lea Mendelssohn Bartholdy — A. Mendelssohn Bartholdy

Friedrich Schlegel — Rebecka Dirichlet — Dorothea v. Schlegel, geb. Mendelssohn

Wilhelm Hensel — Fanny Hensel

Lea Mendelssohn Bartholdy, A. Mendelssohn Bartholdy, Rebecka Dirichlet, Wilhelm Hensel, Fanny Hensel aus dem in B. Behr's Verlag, Berlin, erschienenen Buche „Die Familie Mendelssoln“ von S. Hensel; Friedrich Schlegel, Dorothea v. Schlegel aus dem im Verlage Franz Kirchheim, Mainz, erschienenen Buche „Dorothea v. Schlegel“ (Briefwechsel), von Dr. J. M. Raich.

das auch hier von den Streichern allein eingeführt wird, mehr als ein Studienobjekt im Sinne Zelters. Doch schon das zweite As-dur-Thema, motivisch aus dem ersten abgeleitet, wird viel freier und kunstvoller entwickelt, die Durchführung ist schwungvoller und brillanter als die entsprechenden Teile des früheren Werkes. Besonders reizvoll und durch Wohlklang fesselnd ist der in einfacher Liedform gehaltene zweite Satz (Adagio, Des-dur) dessen schlichtes, am Klavier eingeführtes Thema:

an Mozart gemahnt. Die Stelle des Scherzo vertritt ein knappes Intermezzo (Allegro moderato, F-moll $^{6}_{8}$) von feiner, durchsichtiger Arbeit. Dem in Rondoform gehaltenen Finale (Allegro molto vivace) liegt ein stürmisch aufsteigendes Achtelmotiv zu Grunde, das fast wörtlich dem Finalthema der Beethovenschen C-moll-Sonate op. 10 entlehnt ist, aber in durchaus eigentümlicher Weise verarbeitet wird. Frische Spielfreudigkeit kennzeichnet ebenso wie vollendete Formbeherrschung das ganze Werk.

So schuf der junge Künstler, rastlos und stetig fortschreitend, und genoss das unschätzbare Glück, das eben Vollendete im Verein mit ausgezeichneten Musikern den verständnisvollen und kritischen Hörern des Elternhauses vorführen und seine Wirkung erproben zu können. Schon fanden sich zu den Sonntagsmusiken durchreisende musikalische Berühmtheiten ein, so 1823 Kalkbrenner, dessen Spiel gleichen Beifall fand wie seine feine, weltmännische Persönlichkeit. Bedenken erregte er allerdings, wie Marx und Hiller berichten, einmal dadurch, dass er eine von ihm vorgetragene Klavierphantasie als augenblickliche Improvisation ausgab, obwohl bald darauf festgestellt wurde, dass er sie bereits als „effusio musica“ durch den Druck veröffentlicht hatte. Auch der französische Violinist A. Boucher, ein echter Typus der damals herrschenden Virtuosität, halb Genie, halb Charlatan, der es nicht verschmähte, neben seinem vollendeten Geigenspiel auch seine Aehnlichkeit mit Napoleon in öffentlichen Konzerten zur Geltung zu bringen, verkehrte um diese Zeit viel bei Mendelssohns. Gewissermassen eine Ergänzung fanden diese Hauskonzerte in den Zelterschen Freitagsmusiken, wo eine kleine, auserwählte Zahl von Mitgliedern der Singakademie zusammenkam, um schwierige ältere Vokalwerke kennen zu lernen und einzuüben. Hier wurde auch vieles vom alten Bach, „dem reinsten, dem feinsten, dem kühnsten aller Künstler, quo nihil sol maius optet“[32]) hervorgesucht und die „borstigen Stücke“, die in der Singakademie nur selten auftauchten, fanden hier eine intimere Gemeinde. Nachdem Felix in diesem Kreise einzelnes aus den Passionsmusiken kennen gelernt hatte, wünschte er sehnlichst die ganze Matthäuspassion zu besitzen. Nicht ohne Schwierigkeit gab Zelter die Erlaubnis zur Abschrift, die die Grossmutter durch Eduard Rietz anfertigen liess und ihrem Enkel als schönste Gabe 1823 auf den Weihnachtstisch legte. Im August dieses Jahres hatte Abraham Mendelssohn mit seinen beiden Söhnen eine Reise nach Schlesien unternommen. In Breslau hörten sie den berühmten Organisten F. W. Berner, dessen virtuose Pedaltechnik und gediegene Improvisationskunst auf Felix ebenso imponierend wirkten, wie seine trinkfeste Musikantenkehle.[33]) In Reinerz wirkte Felix in einem Konzert für die Armen mit; an die Stelle eines Mozartschen Konzerts, das in der Probe an der miserablen Beschaffenheit des begleitenden Dilettantenorchesters scheiterte, setzte der junge Künstler eine freie Phantasie über Themen von Mozart und Weber, die ihm allgemeinen Beifall eintrug. Gleich nach dem Konzert reiste er wieder heim.

Im Herbst desselben Jahres fand seine Konfirmation durch den als Jugendschriftsteller bekannten Wilmsen statt, und da er somit allmählich begann unter die Erwachsenen gezählt zu werden, fühlte der alte Zelter das Bedürfnis, auch gewissermassen die künstlerische Grossjährigkeit seines Schülers feierlichst zu proklamieren. Er wählte dazu den 3. Februar 1824, an dem Felix 15 Jahre alt wurde und zugleich die erste Orchesterprobe zu seiner eben beendeten dreiaktigen Oper „Der Onkel aus Boston" oder „Die beiden Neffen" stattfand. Als nach der Probe beim Abendessen die Gesundheit des Geburtstagskindes ausgebracht wurde, nahm ihn Zelter bei der Hand und sprach: „Mein lieber Sohn, von heute ab bist Du kein Junge mehr, von heute an bist Du Gesell. Ich mache Dich zum Gesellen im Namen Mozarts, im Namen Haydns und im Namen des alten Bach." Dann umarmte und küsste er ihn herzlich.

Die eben erwähnte, wiederum von Dr. Casper verfasste komische Oper, in der nach Devrients Mitteilung ein glückwünschender Frauenchor mit Sopransolo — vermutlich dem „Jungfernkranz" im Freischütz nachempfunden — besonders gefiel, blieb wie ihre Vorgänger als Studie auf den häuslichen Kreis beschränkt, und Felix begann sofort die Arbeit an einer neuen Oper „Die Hochzeit des Camacho", zu der ihm Klingemann nach der bekannten Episode aus dem „Don Quixote" den Text bearbeitet hatte, und von der noch im Jahre 1824 der erste Akt fertig wurde. In den Sommer dieses Jahres fällt ein Aufenthalt in Doberan, wo die C-dur-Ouverture für die dortige Bademusik entstand, ein Stück, das später, für grosse Militärmusik eingerichtet, als op. 24 erschien; es erhebt sich, abgesehen von der stimmungsvollen Einleitung und einzelnen modulatorischen Feinheiten der Durchführung, in der thematischen Erfindung nicht über die Bedeutung einer wirkungsvollen Gelegenheitsmusik. Im November desselben Jahres trat Ignaz Moscheles, der ausgezeichnete Klaviervirtuose und Komponist, bei Gelegenheit einer Konzertreise in den Mendelssohnschen Kreis ein und wurde von der Mutter ersucht, ihrem Sohn Felix einige Unterrichtsstunden zu geben. Das geschah mit Bergers Einwilligung, indess merkte Moscheles nach eigenem Geständnis bald, dass er neben einem Meister, nicht neben einem Schüler sässe, und es entwickelte sich zwischen dem reifen Künstler und dem genialen Jüngling bald eine herzliche Kunstbrüderschaft, die ungetrübt bis zu Mendelssohns Tode währte und in dem Briefwechsel zwischen Mendelssohn und Ignaz und Charlotte Moscheles einen interessanten und sympathischen Ausdruck gefunden hat. In das Jahr 1824 fällt auch grösstenteils die Komposition des Klavierquartetts in H-moll, das als op. 3 erschien und von dem jungen Autor für würdig befunden wurde, „Sr. Excellenz dem Herrn Staatsminister, Geheimrat von Goethe ehrfurchtsvoll gewidmet" zu werden. Das Werk war am 18. Januar 1825 beendet worden, Frau Lea Mendelssohn hatte im April die Genehmigung zur Widmung schriftlich von Goethe für ihren Sohn erbeten, und am 20. Mai 1825 hatte es Mendelssohn, der auf der Rückreise von Paris mit seinem Vater Weimar berührte, in einer Abendgesellschaft bei Goethe „mit Eberwein und andern Musicis" vorgetragen. Tags darauf schrieb Goethe an Zelter, „dass ihm diese persönliche hör- und vernehmbare Dedikation sehr wohlgetan habe" und richtete später nach Empfang des gestochenen Exemplars an seinen jungen Freund „ein schönes Liebesschreiben", wie Zelter es nennt, worin er seine Freude und seinen Dank in herzlichen Worten äussert und hinzufügt: „Lass mich hoffen, Du werdest mir bald wieder Gelegenheit geben, Deine staunenswürdigen Tätigkeiten in Gegenwart zu bewundern." Das Quartett

wurde sieben Jahre später auch in Paris gestochen und bei dieser Gelegenheit vom Komponisten noch teilweise überarbeitet.[34]) Es ist in jeder Hinsicht reifer als seine Vorgänger. Wirken schon seine Themen an sich charaktervoller und individueller, so ist auch ihre Verarbeitung weniger das Ergebnis spielfreudiger Technik als zwingender künstlerischer Notwendigkeit. Der erste Satz, (Allegro molto,) setzt mit einem prägnanten, für die weitere Verarbeitung höchst ergiebigen Thema ein

dessen erstes chromatisches Motiv den ganzen Satz beherrscht, es findet nach ziemlich breiter Entwicklung einen lichten Gegensatz an dem zweiten, ein wenig Beethovensch gefärbten Hauptgedanken:

Nach der meisterhaften Durchführung wird die Wiederholung des ersten Teils bis zum zweiten Thema erheblich verkürzt, wodurch jede Weitschweifigkeit vermieden und gleichsam Raum für die wirkungsvolle Coda geschaffen wird. Warme und innige Töne schlägt das in Liedform gehaltene Andante in E-dur an, in dem sich schon Mendelssohns grosse melodische Kraft offenbart, die in gelegentlichen Oktavverdoppelungen der melodieführenden Streicher einen geradezu schwelgerischen Charakter annimmt. In das Reich der Geister und Elfen führt uns das leicht in Fis-moll dahinhuschende Allegro molto, $^3/_8$, ein perpetuum mobile von originellem Tonreiz. Auch der letzte Satz (Allegro vivace) zeigt schon ein ausgeprägt Mendelssohnsches Gesicht. Zu den im H-moll-Dreiklang pianissimo tremolierenden Streichern bringt das Klavier in Oktaven ein kurzes, eigenartiges Motiv:

das bald von einem längeren Thema in der Haupttonart abgelöst wird, aber durch den ganzen Satz sein spukhaftes Wesen treibt. Geistreiche motivische Arbeit und eine auch nach modernen Begriffen glänzende Klavierbehandlung zeichnen diesen sehr ausgedehnten Satz aus, der an Technik und ausdauernde Kraft der Ausführenden, besonders des Klavierspielers, hohe Anforderungen stellt. So ist es eigentlich zu verwundern, jedenfalls zu bedauern, dass dieses lebensvolle Werk fast ganz aus den Konzertsälen verschwunden ist.

In der Erfindung nicht ganz auf der Höhe des H-moll-Quartetts steht die vermutlich ebenfalls dem Jahr 1824 entstammende C-moll-Sinfonie op. 11, die Mendelssohn der Londoner „Philharmonic society" widmete, deren Ehrenmitglied er 1829 wurde[35]). Das heute fast vergessene Werk ist im wesentlichen nach Mozartschen Mustern gearbeitet und zeigt in der Verwendung der Kunstmittel eine Meisterhand. Das Orchester ist das kleine Beethovensche. In medias res führt der erste Satz (Allegro di molto) mit dem Thema:

dem eine sanfte, zwischen der ersten Geige und den Holzbläsern alternierende Es-dur-Melodie gegenübergestellt wird. Nach Beethovenscher Kraft und Tiefe strebend, kommt hier der junge Tondichter doch über ein etwas äusserliches

Pathos nicht hinaus. Dagegen ist der zweite Satz (Andante) von wundervoller Anmut der melodischen Linien und äusserst reizvoll instrumentiert. Das folgende Menuetto im $^6/_4$ Takt — mit „Allegro molto“ wohl etwas zu schnell bezeichnet — erinnert an Mozarts Vorbild; die kanonische Behandlung des Syncopenmotivs lehnt sich sogar ziemlich direkt an das Menuett aus der G-moll-Sinfonie an. Das Trio bringt durch lang ausgesponnene Bläserakkorde, die von den sämtlich geteilten Streichern leicht umspielt werden, aparte Klangwirkungen hervor. Schwächer ist wieder der Schlusssatz (Allegro con fuoco) wenngleich gerade hier der Komponist seine kontrapunktische Technik in einem meisterlichen Fugato des Streichorchesters zur Geltung bringt und auch die Vorbereitung und Begleitung der sanften Klarinettenmelodie des zweiten Themas durch flüsternde Pizzikatoakkorde der Streicher nicht ohne Reiz ist. Aber weder das Hauptthema noch sein eben erwähntes Gegenstück fesseln durch eine dem Zahn der Zeit trotzende Eigenart, und so haben vermutlich die beiden Ecksätze das Schicksal der Sinfonie besiegelt, deren Andante noch heute des Erfolges sicher sein würde. Gleichfalls im Jahre 1824 entstand das durch die ungewöhnliche Zusammenstellung von Klavier, Violine, zwei Bratschen, Cello und Kontrabass bemerkenswerte Sextett in D-dur, das von Mendelssohn nicht der Veröffentlichung wert befunden wurde, und erst nach seinem Tode als op. 110 erschien. Es zeigt die Vorzüge der Quartette op. 1 und 2: natürlichen Fluss der Melodik, Wohllaut und Gediegenheit des Satzes, ohne doch durch Bedeutsamkeit der Erfindung tiefer anzuregen. Der vielfach polyphon behandelten Streichergruppe tritt das in glänzendem Passagenwerk sich ergehende Klavier gegenüber; das Ueberwiegen der tiefen Saiteninstrumente ist eigentlich nur im Trio des dritten, fälschlich „Menuetto“ benannten Satzes (D-moll $^6/_8$), zu einer eigentümlichen instrumentalen Wirkung ausgebeutet, indem durch beide Bratschen, Cello und Bass die Klangfarbe eines Hornquartetts geschickt nachgeahmt wird. Das Finale (Allegro vivace) entfernt sich in seinem klavieretudenartigen Anfangsthema, das von klappernden Achtelakkorden begleitet wird, ziemlich weit vom Kammerstil, entfaltet aber in dem schön gearbeiteten zweiten Thema und in der Durchführung intimere Reize und überrascht durch plötzliche Wiederaufnahme des D-moll-Themas aus dem dritten Satz und durch die die Molltonart beibehaltende Coda, die dem etwas äusserlich glänzenden Tonstück eine unvermutet leidenschaftliche Schlusswendung gibt. Im ganzen ist das Sextett nur als wertvolle Studie in der Entwicklung des jungen Künstlers von Bedeutung.

Die bereits erwähnte Reise nach Paris unternahm Abraham Mendelssohn im März 1825 aus einem doppelten Grunde: er wollte seine Schwester Henriette nach Deutschland zurückbringen und zugleich von dem Altmeister Cherubini ein entscheidendes Urteil darüber erbitten, ob sein Sohn Felix die Musik zum Lebensberuf wählen sollte. Und Cherubini, der von seinen Pariser Kunstgenossen wegen seiner boshaften Schärfe und vernichtenden Kritik gefürchtete Meister, vor dem Halévy den Berlinern geradezu Angst gemacht hatte, erkannte mit klarem Blick, dass er hier mit einem Genie zu tun hatte. Nachdem ihm das H-moll-Quartett von französischen Musikern — noch dazu „auf das Schändlichste“ — vorgespielt worden war, äusserte er freundlich lächelnd zur Umgebung: „ce garçon est riche, il fera bien, il fait même déjà bien, mais il dépense trop de son argent, il met trop d'étoffe dans son habit“ und fügte noch hinzu „je lui parlerai, alors il fera bien.“ Mendelssohn aber liess sich selbst durch den berühmten alten Maëstro nicht imponieren; er verglich ihn einem „ausgebrannten

Vulkan, der noch zuweilen sprüht, aber ganz mit Asche und Steinen bedeckt ist", und setzte für ihn ein fünfstimmiges Kyrie, das er nach Zelters Ausdruck „fast ironisch" in Cherubinis Geist verfasste.

Im allgemeinen fühlte er sich durch die oberflächliche Richtung der Pariser Musiker und ihre Neigung zu Brotneid und Intrigue abgestossen, schrieb Urteile von ungewohnter Schärfe nach Hause und liess sich auch durch Fannys und der Mutter Gegenvorstellungen nicht von seiner einmal gefassten Abneigung gegen Paris abbringen, an der er eigentlich sein ganzes Leben hindurch festhielt. Und in der Tat — die Welt der Kalkbrenner, Herz, Baillot, Paër und all der Leute, die „keine Note aus Fidelio kannten" und „S. Bach für eine recht mit Gelehrsamkeit ausgestopfte Perücke hielten", war nicht die seine. Immerhin aber brachte ihm der fast zwei Monate währende Aufenthalt in Paris wertvolle persönliche Anknüpfungen für spätere Zeiten[36]).

In den Spätsommer des Jahres 1825 fiel ein für die Familie Mendelssohn wichtiges Ereignis: die Uebersiedelung nach dem Hause Leipziger Strasse 3. Der Vater hatte das v. d. Recksche Palais mit dem angeschlossenen Gartengrundstück gekauft, und auf diesem herrlichen, von alten Bäumen bestandenen Gelände, das ausser dem Vorderhaus noch einen grossen Gartensaal mit angrenzenden Gartenwohnungen und einen grossen, parkartigen Rest des Tiergartens umfasste, spielten sich in den nächsten Jahrzehnten die Schicksale dieser vielseitigen und doch durch engste Familienbande verknüpften Menschen ab. Hier sahen die Eltern das Ende ihrer Tage, hier wohnten die neuvermählten Hensels bis zu Fannys Tod, hier entwickelte sich, durch glänzende räumliche Verhältnisse begünstigt, um Felix als Mittelpunkt ein reiches künstlerisches und musikalisches Leben. Auch Eduard Devrient bezog 1829 mit seiner jungen Frau eine der Gartenwohnungen. Die Sonntagsmusiken gewannen durch ihre Verlegung in den mehrere hundert Menschen fassenden Gartensaal äusserlich und innerlich an Bedeutung. Die Sommermonate wurden zu einem ununterbrochenen Festtag voll Poesie, Musik, sinnreicher Spiele, geistvoller Neckereien, Verkleidungen und Aufführungen.[37]) Felix, Klingemann und Marx stifteten eine „Gartenzeitung", für die die Beiträge in einen Tag und Nacht im Park stehenden Tisch mit Schubfach gelegt wurden. „Zeichnungen, zärtliche Gedichte, Witzbriefe, alles mögliche fand sich da zusammen, um alle zu erfreuen."[38]) Im Winter wurden diese fliegenden Blätter als „Thee- und Schneezeitung" fortgesetzt und sogar gelegentlich von den älteren Personen, wie Zelter und Humboldt, mit Beiträgen beehrt. So ist es natürlich, dass die Familienmitglieder dieses Haus, an das sich für sie alle reiche und schöne Erinnerungen knüpften, fast persönlich liebgewannen und in ihm ein greifbares Symbol der Familienzusammengehörigkeit sahen. Erst nach Fannys und Felix' Tode wurde es verkauft und zum Sitz des preussischen Herrenhauses ausersehen.

Mit der Uebersiedelung in das neue Heim schlossen zugleich für Mendelssohn die eigentlichen Lehrjahre ab; denn die Werke des Jahres 1825 zeigen schon den vollendeten Meister. An erster Stelle ist hier das E. Rietz gewidmete Oktett op. 20, Es-dur für 4 Violinen, 2 Bratschen und 2 Celli, zu nennen, eine Schöpfung, die einen einsamen Gipfel der Kammermusik überhaupt bezeichnet und in ihrer zwingenden Genialität und in der grossartigen Architektur ihres Aufbaus nur an den vollendetsten Werken der grössten Meister gemessen werden kann. Mögen Beethoven und Brahms in ihrer schönsten Kammermusik noch reichere Tiefen des Seelenlebens offenbaren — an sprühender Erfindung,

an jugendlichem Feuer der Ausdrucksweise, an holder Schwärmerei der Melodik steht dieses Werk unerreicht da. Freilich verlangt es auch eine meisterliche Ausführung und wird bei den hohen Anforderungen an das technische Können der Spieler und bei den grossen Schwierigkeiten des Zusammenspiels nur selten zu Gehör gebracht. Jedes Instrument spricht hier seine eigene ausdrucksvolle Sprache, jedes Motiv, jeder Gedanke erwächst, treibenden Blüten gleich, mit innerer Notwendigkeit aus der Phantasie des Tondichters und gliedert sich als unentbehrlicher Teil dem Organismus des Ganzen an. Gleich der erste Satz (Allegro moderato, ma con fuoco) setzt mit einem echten Geigenmotiv:

in der ersten Violine ein, das sich über wogenden Mittelstimmen wie eine Lerche jubilierend in die Höhe schwingt und in reizvollster Verschlingung mit zwei kurzen Motiven:

zum zweiten Thema:

überleitet, das vierte Violine und erste Bratsche einführen. In strömender Ideenfülle entwickelt sich die Durchführung und lenkt durch unisone in wildem Fortissimo dahinbrausende Sechzehntelgänge sämtlicher acht Instrumente wieder in das erste Thema ein. Durch geistvolle Varianten bereichert, wird der erste Teil wiederholt und dem Abschluss in der Haupttonart zugeführt. Eine hinreissende Coda schliesst diesen Satz ab, in dem sich die subjektive Romantik des Inhalts mit vollendeter Klassizität der Form paart und so ein idealer Ausdruck von Mendelssohns gesamtem Kunstschaffen erreicht ist.

Wie die innige Poesie eines altdeutschen Minneliedes ergreift das schlicht volkstümliche Thema des zweiten Satzes (Andante, $^6/_8$ C-moll). Aber gerade hier entfaltet der Komponist eine staunenswerte Fülle thematischer Arbeit und lebendiger Polyphonie, die jedoch so selbstverständlich und fliessend erscheint, dass sie dem naiven Hörer kaum zum Bewusstsein kommt und hinter dem unbeschreiblichen Klangreiz dieser Musik zurücktritt. Gleich zarten Engelstimmen, die in einer weichen und doch unmittelbar verständlichen Sprache Ueberirdisches künden, erklingen die Instrumente, ein Hauch schwärmerischer Innigkeit weht durch diese Töne, in denen alle Erdenschwere in himmlische Schönheit aufgelöst erscheint.

Ein phantastischer Spuk treibt sein Wesen im Scherzo, Allegro leggierissimo, zu dem die Schlussverse der Walpurgisnacht im ersten Teil des „Faust“

„Wolkenzug und Nebelflor
Erhellen sich von oben,
Luft im Laub und Wind im Rohr,
Und alles ist zerstoben“

den Komponisten anregten.

„Und es ist wahrlich gelungen“, schreibt Fanny. „Mir allein sagte er, was ihm vorgeschwebt. Das ganze Stück wird staccato und pianissimo vorgetragen, die einzelnen Tremulando-Schauer, die leicht aufblitzenden Pralltriller, alles ist neu, fremd und doch so ansprechend, so befreundet, man fühlt sich so nahe der Geisterwelt, so leicht in die Lüfte gehoben, ja man möchte selbst einen Besenstiel in die Hand nehmen, um der lustigen Schar besser zu folgen. Am Schlusse flattert die erste Geige federleicht auf — und alles ist zerstoben.“

Anschaulicher kann man die „verhexte“ Stimmung dieses die Sommernachtstraummusik vorahnenden Tonstückes nicht schildern, als es hier die mitempfindende Schwester und Kunstgenossin mit wenigen Meisterstrichen getan hat. Führt uns dieser Satz in das Traumreich der Elfen und Kobolde, so herrscht im abschliessenden Presto ein gesunder, daseinsfreudiger Humor, der das einfache thematische Material in krausester Polyphonie durcheinander schüttelt. Aus dem vom zweiten Cello eingeführten Thema:

entwickelt sich ein lebendiges Fugato mit acht Eintritten, das alsbald von dem zweiten Thema:

in der ersten Violine abgelöst wird. Wenige Takte später schliesst sich in dröhnendem Unisono ein drittes Motiv an:

und nun beginnt eine wilde Jagd, die die polyphone Kunst des jungen Meisters im glänzendsten Lichte zeigt. Von eigenartigem Reiz ist der plötzliche, geheimnisvolle Eintritt des Hauptthemas aus dem Scherzo:

dessen luftiges Pianissimo aber sogleich wieder durch die derb zufahrenden Finalmotive verscheucht wird, bis sich die Elfenstimmen selbst bequemen in den lauten Ton miteinzustimmen und nun im Fortissimo Abschied auf Nimmerwiedersehn nehmen.

Wie Mendelssohn in dem Oktett seinen Kammermusikstil bereits zu höchster Vollendung entwickelt zeigt, so erscheint auch in den Klavierwerken dieser Periode seine Eigenart schon vollständig herausgebildet. Sein Klaviersatz lehnt sich an die durch Hummel und Moscheles virtuos ausgebildete Klaviertechnik der Klassiker an, bekundet aber seine Eigenart durch einen Einschuss Bachscher Polyphonie, der auch seine gebrochenen Akkorde und Tonleitern mehr thematisch bedeutungsvoll, als im Sinne äusserlicher Ornamentik wirksam erscheinen lässt. Mendelssohn beklagt einmal Moscheles gegenüber[89]) seine „Armut an neuen Wendungen“ fürs Klavier und fügt hinzu, es sei ihm schwer „mal ein ordentliches ruhiges Stück zu machen“. In der Tat ist der Allegrocharakter und das Staccato für die Technik besonders seiner ersten Klavierwerke charakteristisch, ebenso aber auch die Klarheit der Struktur und das streng geordnete Verhältnis zwischen melodieführenden und Begleitungsstimmen. Er schreibt, von beabsichtigten Arpeggiowirkungen abgesehen, keine Akkorde, die nicht zusammen angeschlagen werden können, und ist sich wohl bewusst, in der Technik konservativ zu sein. Man findet bei ihm nicht die geheimnisvollen, sanft verhallenden Mittelstimmen, die verdämmernden, syncopierten Rhythmen, die neuen, eigentümlichen Pedalwirkungen, die kühne Akkordfülle seines grossen Zeitgenossen Schumann. Sein Klaviersatz ist im höchsten Grade stilvoll, solide und wirksam, aber seine schaffende Phantasie wird durch die technischen Eigentümlichkeiten des Klaviers nicht in so entscheidender Weise beeinflusst und befruchtet, wie es z. B. bei Chopin der Fall war. Die abstrakt musikalische Idee

ist bei ihm stets das Primäre, und man empfindet ihre Wiedergabe durch das Klavier nicht als eine so unbedingte Notwendigkeit, wie bei den Klavierwerken der oben genannten Romantiker. Seine Themen sind wohl für das Klavier gedacht und geformt, aber nicht daraus hervorgewachsen. Innerhalb der Grenzen klassischer Klaviervirtuosität stellt er allerdings die höchsten Anforderungen. Der Schluss des Fis-moll-Capriccios op. 5 z. B. und auch schon das Finale des H-moll-Quartetts bieten nicht alltägliche Spannungsprobleme, und von der Handgelenkstechnik verlangt er häufig ungewöhnliche Schnelligkeit und Ausdauer.

Das genannte 1825 entstandene Capriccio ist ein ausgeprägtes Muster jener phantastischen, das Mollgeschlecht bevorzugenden Scherzi, die für Mendelssohn charakteristisch geworden sind. Aus zwei knappen Motiven:

gewinnnt er den Stoff für ein glänzendes und schwungvolles Virtuosenstück. „Ça sent la sonate de Scarlatti“ sagte Rossini, dem Mendelssohn 1836 ein Fis-moll-Stück von sich vorspielte[40]); zweifellos handelte es sich um dieses Capriccio, bei dem in der Tat Scarlattischer Geist in eine neue Form gegossen ist. Diesem verwandt, aber wegen der Bevorzugung des melodischen Elements gefälliger und der Hand des Dilettanten zugänglicher ist das Rondo capriccioso, op. 14, dessen einleitende E-dur-Cantilene mit ihrem innigen Gesang schon auf das spätere „Lied ohne Worte“ hinweist, während der leichtbeschwingte Elfenreigen des Presto leggiero, E-moll, echte Sommernachtstraumstimmung atmet. Dass dieses duftige Stück wegen seines wundervollen und wirkungssicheren Klaviersatzes ein Paradepferd sämtlicher Musikschulen der Welt geworden ist, vermag seinem hohen Kunstwert keinen Abbruch zu tun.[41])

Vor einem ähnlichen Schicksal werden die Charakterstücke op. 7 bewahrt durch die darin gestellten höheren geistigen und technischen Anforderungen, Mendelssohn hat sie seinem Lehrer Ludwig Berger gewidmet und durch ihre in ein glänzendes technisches Gewand gekleidete Polyphonie zugleich dem Virtuosen und dem Musiker eine sinnvolle Huldigung dargebracht. Rob. Schumann, der das Fis-moll-Capriccio für ein „Musterwerk“ erklärt, schätzt diese Charakterstücke wohl etwas zu niedrig ein, wenn er sie „nur als interessanten Beitrag zur Entwicklungsgeschichte dieses Meisterjünglings, der, damals noch ein Kind, in Bachschen und Gluckschen Ketten spielte“, würdigt. Im letzten Stück (Presto, E-dur) sieht er mit Recht „einen Vortraum des Sommernachtstraums“; das „leicht und luftig“, in ununterbrochenem Staccato und Pianissimo dahinhuschende, im geheimnisvollen Moll verhallende Tonspiel versetzt uns ganz in die Traumwelt der Elfen und Kobolde. Aber auch die brillante D-dur-Fuge No. 3 mit ihrem fortreissenden Schluss und das „schnell und beweglich“ benannte A-dur-Stück No. 4, ein rauschendes Perpetuum mobile, sind noch heute äusserst dankbare Konzertnummern. In der leider wenig gespielten, über ein mehr vokal gehaltenes Hexachordthema geschriebene Fuge No. 5, A-dur, beweist der Komponist in Umkehrungen, Verlängerungen, Verkleinerungen und Engführungen eine staunenswürdige, selbst an Bach zu messende kontrapunktische Meisterschaft, während die beiden getragenen Werke der Sammlung und das präludienartige Allegro vivace No. 2 an Wert zurückstehen.

Die im Jahre 1826 erschienene Klaviersonate, op. 6, E-dur, zeigt nicht dieselbe kräftige Eigenart wie die gleichzeitigen kleineren Klavierwerke. Ihre

Form ist durch Beethovens letzte Klaviersonaten stark beeinflusst, ja das Anfangsthema des ersten Satzes lehnt sich auffällig an die Einleitung von Beethovens op. 101 an. Das zweite Thema, an sich von schönem melodischen Fluss, lässt doch die rechte Gegensätzlichkeit zum ersten vermissen. Der zweite Satz (Tempo di Menuetto, Fis-moll) leidet an einer gewissen rhythmischen Monotonie, gewinnt aber im Trio an Leben und Bewegung. Die Stelle des Adagio nimmt ein ungewöhnlich breites Instrumentalrecitativ in A-moll ein, das wiederum auf Beethovensche Einflüsse hinweist. Es ist in fugiertem Stil gehalten, wird durch ein kurzes Andante von neun Takten in Fis-dur und eine Reminiscenz an die gebrochenen Schlussakkorde des ersten Satzes unterbrochen, um dann in der Engführung wieder aufzutreten, und leitet nach nochmaliger Wiederholung des kurzen Andante, diesmal in B-dur, wiederum durch Vermittelung der arpeggierenden Schlusswendungen des ersten Satzes, zu dem Molto Allegro e vivace des Finale über. Dieser Schlusssatz ist in Erfindung und Stimmung so ganz aus Weberschem Geiste herausgeboren, ja bis auf einzelne eigentümliche Klaviermanieren und Floskeln dem Stil des grossen Romantikers so täuschend nachgebildet, dass man ihn für ein Werk Webers halten könnte, käme nicht in der angeführten Coda mit den thematischen Anklängen und den zart verschwimmenden Schlussakkorden des ersten Satzes wieder Mendelssohns eigene Tonsprache zu Worte. Schumann sieht in diesen Anklängen „nicht schwächliche Unselbständigkeit, sondern geistiges Verwandtsein." Im ganzen aber ermangelt das Werk doch zu sehr der thematischen Bedeutsamkeit und Plastik, um eine Sonate grossen Stils genannt zu werden. Die Verknüpfung der einzelnen Sätze durch Reminiscenzen an den ersten wirkt mehr als äusserliches Band, und bei dem formell eigenartigsten dritten Satz wird man das Gefühl nicht los, dass der in klassischer Formenstrenge gebildete Tondichter sich in der rhapsodischen Zerrissenheit dieses recitativischen Intermezzos nicht wohl fühlt und mehr ein Experiment als eine aus innerem Drange geborene Neuerung gewagt hat.

Für Orchester schuf Mendelssohn 1825 eine grosse Ouvertüre in C-dur, wegen der das Stück einleitenden und beherrschenden Trompetenrufe:

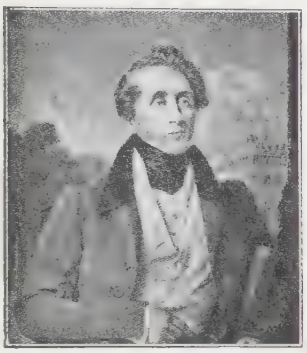
auch „Trompetenouvertüre" genannt. Obgleich Abraham Mendelssohn das Werk so hoch schätzte, dass er zu Devrient sagte, „er möchte es in seiner Sterbestunde vernehmen", und obwohl der Komponist selbst es noch 1833 auf dem Düsseldorfer Musikfest aufführte, hielt er es doch nicht der Veröffentlichung wert. Es erschien nach seinem Tode als op. 101, hat aber trotz seiner glänzenden Wirkung und vollendeten Mache nicht die Bedeutung und Beliebtheit der spätern durch poetische Vorwürfe angeregten Konzertouvertüren erreichen können.

6. Die Hochzeit des Camacho.

Im Jahre 1825 wurde auch die Ouvertüre und der zweite Akt der „Hochzeit des Camacho" fertig und damit ein Werk Mendelssohns abgeschlossen, das man vielleicht als das einzige Schmerzenskind seiner Muse bezeichnen kann. Nicht, dass es in Schmerzen geboren worden wäre — nein, mit gewohnter Schaffenslust und mühelos gestaltender Hand ging der junge Meister auch an diese Aufgabe, aber das Schicksal des vollendeten Werks brachte ihm Bitternisse und Aerger die Hülle und Fülle. Wir sind durch Eduard Devrient als klassischen Zeugen über die Aufführung der

Oper und die begleitenden Umstände genau unterrichtet. Auf Wunsch und Betreiben der Mutter des Komponisten wurde das Werk 1826 dem königlichen Theater eingereicht, und der Generalintendant Graf Brühl zeigte sich einer Aufführung geneigt. Aber man konnte die Rechnung nicht ohne den Wirt machen; das war in diesem Fall der allmächtige Generalmusikdirektor Spontini, der laut Kontrakt der Generalintendanz nicht unterstellt war und über die Annahme von neuen Opern zu entscheiden hatte. Der italienische Maëstro, den unglücklicherweise die Gunst des Königs Friedrich Wilhelm des Dritten 1820 an die Spitze der Berliner Musikverhältnisse gestellt hatte, war bekanntlich jeden Verständnisses der zeitgenössischen romantischen Tonkunst bar und lebte und webte ausschliesslich in seinen eignen Spektakelopern, die, ohne die schlichte Grösse und dramatische Wahrheit ihrer Gluckschen Vorbilder, ohne die blendende Erfindungskraft und meisterliche Technik Meyerbeers, doch eine Zeitlang die Welt mit ihrem Lärm erfüllten und auch in Berlin, getragen durch die autoritative Persönlichkeit und die Direktionskunst ihres Schöpfers, Jahre hindurch das Repertoire beherrschten. Aus Wagners amüsanten „Erinnerungen an Spontini“[42]) ist das an Grössenwahn streifende Selbstbewusstsein des welschen Meisters bekannt, dessen Borniertheit sich unter anderm auch darin zeigte, dass er die Sprache des Landes, wo er mehr als zwanzig Jahre eine der ersten künstlerischen Stellungen bekleidete, nie beherrschen lernte. Von Neid und Eigennutz erfüllt, kannte er auch die reine Freude des zu Ruhm und Ansehen gelangten Künstlers nicht, jugendliche Talente zu fördern, und so behandelte er auch die Partitur des jungen Mendelssohn, die er zur Prüfung eingefordert hatte, ohne Interesse und jedenfalls dilatorisch. „Endlich wurde der junge Komponist gerufen, die Partitur mit mitleidiger Geringschätzung besprochen“,[43]) und schliesslich führte Spontini den Jüngling an ein Fenster, von dem man den Kuppelturm des französischen Doms sehen konnte, und meinte: „mon ami, il vous faut des idées grandes, grandes comme cette coupole.“ Man bedenke, dass diese kindische Bemerkung einer komischen Oper und einem Siebzehnjährigen galt! Schliesslich wurde die Aufführung der Oper genehmigt, aber durch allerhand wirkliche oder eingebildete Hindernisse so lange hinausgeschoben, dass der alte Mendelssohn darüber mit Spontini, der bisher gelegentlicher Gast seines Hauses gewesen war, gänzlich zerfiel. Trotzdem begann anfangs 1827 durch Vermittlung des Grafen Brühl die Einstudierung des Werks, das am 29. April 1827 seine erste und einzige Aufführung auf der Bühne des Schauspielhauses erlebte, dessen kleinerer Raum dem Komponisten selbst für seine Schöpfung angemessener erschien als das Opernhaus. Der Beifall des von wohlwollenden Freunden reichbesetzten Hauses war sehr lebhaft, alles in allem aber kam es doch nur zu einem Achtungserfolg. Rellstab nennt die Aufführung in seiner Kritik[44]) „sehr gelungen“ und rühmt die Bescheidenheit des Komponisten, der den Hervorrufen seiner übereifrigen Freunde nicht Folge leistete. Im übrigen verheisst er eine eingehende Analyse nach wiederholtem Anhören des Werks. Leider aber wurde eine Wiederholung durch die längere Erkrankung des Sängers Blume, der die Rolle des Don Quixote schon bei der Première nur mit Anstrengung hatte durchführen können, zunächst vereitelt; als er wiederhergestellt war, gab es neue Hindernisse, und der junge Komponist, dessen klarem Blick das Problematische des Erfolges nicht entgangen war, verschmähte es in gerechtem Stolz, persönlich für die Wiederaufnahme seines Werks die Hebel anzusetzen; „das sei Sache der Generalintendanz, nicht die seinige.“[45]) Zudem

hatte ihn eine höhnische Kritik in Saphirs „Schnellpost“ verletzt, vielleicht auch fühlte er sich selbst schon über seine eigne Musik, deren Entstehung zwei Jahre zurücklag, hinausgewachsen. Jedenfalls aber legten seine widrigen Erfahrungen bei dieser Gelegenheit den ersten Grund zu seiner später so ausgesprochenen Abneigung gegen die Berliner Kunst- und Musikverhältnisse.[46])



Generalintendant Graf Brühl.

Fragen wir uns nun nach dem innern Wert jener Jugendoper, so ist zuzugeben, dass sie neben den reifsten Schöpfungen Mendelssohns nicht bestehen kann; andrerseits aber müssen wir dem Urteil des gekränkten Autors beistimmen: „so schlecht war die Oper nicht, dass man so malhonett damit verfahren musste.“[47]) Wie so viele Bühnenwerke genialer Musiker wird auch dieses durch die Schwächen des Librettos in seiner Lebensfähigkeit beeinträchtigt. Der dem Cervantes entlehnte Stoff hat zwar in Schenks „Dorfbarbier“, dem er ebenfalls zu Grunde liegt, seine Bühnenwirksamkeit erwiesen, aber er eignet sich gerade in der Lösung des dramatischen Knotens mehr für eine derbe Schwankwirkung als für das feinere musikalische Lustspiel. Der Gang der Handlung ist kurz folgender: Quiteria, die schöne Tochter des wohlhabenden Pächters Carrasco, soll auf Wunsch ihres Vaters mit dem reichen Grundeigentümer Camacho vermählt werden. Aber ihr Herz gehört dem jungen, mit allen Vorzügen des Geistes und Körpers geschmückten Bakkalaureus Basilio. Da er arm ist, hat Carrasco seine Werbung zurückgewiesen und ihm sein Haus verboten. Indess weiss sich Basilio durch List in den Besitz der Braut zu setzen. Als eben die Hochzeitsfeierlichkeiten im Gange sind, erscheint er und stösst sich nach einer leidenschaftlichen Anrede an die Braut den Degen in die Seite, der bluttriefend anscheinend zum Rücken herausdringt. Der vermeintlich Sterbende weigert sich zu beichten, ehe ihm nicht Quiteria als Gattin angetraut ist. Der irrende Ritter Don Quixote, der auf seinen Fahrten in das Dorf gekommen ist und an der Festlichkeit teilgenommen hat, legt sich für Basilio ins Mittel und macht Camacho begreiflich, dass er Quiteria auch als Witwe heiraten könne. Man willigt in Basilios Vorschlag ein, der Priester spricht den Segen über die Liebenden, dann aber stellt sich heraus, dass Basilio seinen Degen in eine mit Blut gefüllte Scheide gesteckt hat und unversehrt geblieben ist. Trotz heftigen Protesten Camachos und seiner Sippe bleibt nun Basilio im Besitz der Geliebten, denn der edle Ritter Don Quixote ergreift für die Liebenden Partei und schlichtet den Streit zu ihren Gunsten. Zu den genannten Hauptpersonen der Handlung treten noch als komische Episodenfiguren der allzeit gefrässige Knappe Sancho Pansa und das lustige Liebespaar Lucinde und Vivaldo.[48])

Spontini.

In seiner Musik hat sich Mendelssohn hier noch nicht zur vollen Selbständigkeit des Stils durchgerungen; er zeigt sich abhängig von Weber und namentlich von Spohr. Aber staunenswürdig ist die Formengewandtheit, mit der er den grossen Apparat beherrscht, sowohl in dem kunstvollen Aufbau der oft komplizierten Vokalsätze, wie in der Instrumentationskunst, die über ein grosses Orchester mit sicherer Hand verfügt. Sehr häufig verwendet er vier Hörner und Posaunen, in dem Ballet des zweiten Aktes auch Schlagzeug, ohne doch in den Fehler der Ueberladung zu verfallen. Merkwürdig ist, dass der junge Komponist schon lange vor Wagner das Leitmotiv anwendet; der Auftritt des irrenden Ritters Don Quixote wird jedesmal durch ein kurzes feierliches Thema in den Posaunen angekündigt. Die Ouvertüre (Molto Allegro e vivace, E-dur ¢) ist ein in der überlieferten Form breit angelegtes, auf den feinen Lustspielton gestimmtes Musikstück, das sein pikantes zweites Thema dem Ballet entlehnt und in der geistreichen Durchführung besondern Reiz entfaltet. Weniger Eigenart verrät das in Spohrschem Wohlklang schwelgende Liebesduett zwischen Quiteria und Basilio (A-dur, $^6/_8$) dagegen bringt dasfolgende Terzett (D-moll, ¢), in dem der polternde Carrasco die Liebenden überrascht, Ansätze zu schärferer Charakteristik und strebt mit Erfolg Mozartschen Vorbildern nach. Wenig bedeutend sind die drei folgenden Nummern, eine Arie Basilios (C-dur ¢), ein Duett zwischen Lucinde und Vivaldo (G-dur, ¢) und das unbequem hoch liegende Tenorlied Vivaldos (E-dur, $^6/_8$). Auch der folgende Chor „Viva Camacho" (D-dur, ¢), den Carrasco mit einer kurzen Buffoariette unterbricht, entbehrt bei aller Frische der feineren Eigenart. Dann aber folgt in dem Sextett mit Chor ein ausgezeichneter Ensemblesatz, in dem die Charaktere scharf auseinandergehalten sind. Den unglücklich Liebenden steht das lustige Paar Lucinde und Vivaldo tröstend und helfend zur Seite, während Carrasco und Camacho mit ihrer Sippe auf Basilio eindringen, bis der plötzlich auftretende Sancho den Tumult schlichtet und das Erscheinen des „Löwenritters von der traurigen Gestalt" ankündigt. Sanchos drolliges Parlando mit der trippelnden Streichorchesterbegleitung bildet zu der aufgeregten Kampfszene einen wirksamen Gegensatz, mit reichem Wohllaut klingt der Vokalsatz in einen Willkommengruss für den edlen Don Quixote aus. Auf eine Wiederholung des D-dur-Chors, diesmal in Es, folgt eine kurze, etwas konventionelle Abschiedsszene Basilios. Daran schliesst sich die schöne, von echter Empfindung beseelte Arie Quiterias (F-moll, $^6/_8$), die zumal in ihrem langsamen Eingangssatz geradezu hervorragend genannt werden muss. Das nächste Ensemble stellt in dramatisch lebendiger Weise zwei Männerchöre einander gegenüber. Carrascos Vettern, die Basilio zu Leibe wollen, weil sie wähnen, er habe Quiteria entführt, und Camachos Vettern, denen Vivaldo eingeredet hat, Carrasco habe seine Tochter dem Basilio versprochen, weil er in der Montesinoshöhle einen Schatz gehoben hätte. Darum will Camacho mit seinen Leuten den alten Fuchs Carrasco „frikassieren und massakrieren". Nach Aufklärung des Schwindels ziehen beide Chöre nach dem Wald, wo sie Quiteria vermuten. Ihr Tappen im Dunkeln ist durch ein drolliges Melisma ergötzlich gekennzeichnet:

Nach einer Verwandlung finden wir Basilio im Walde, wo er in einer sehr edel gehaltenen und wundervoll instrumentierten Arie (F-dur, ¢) in weichen Tönen seine Liebe klagt.

Auch Quiteria findet sich im Walde ein und ruft nach Basilio, dessen Stimme sie gehört hat; er will aber zur Ausführung seines Planes von ihr ungesehen bleiben. Nun erscheint Don Quixote mit Sancho und glaubt in Quiteria seine Dulcinea, in Basilio den Riesen Montesinos zu erkennen. Quiteria enteilt ihm, und Basilio verlässt nach einem Scheingefecht mit dem Ritter ebenfalls die Bühne. Die beiden nun auftretenden Vetternchöre fragt Don Quixote im Namen der fahrenden Ritterschaft nach ihrem Vorhaben. Nachdem sie erklärt haben, dass sie dem vermeintlichen Entführer Basilio nachspüren, ertönt plötzlich hinter der Szene Vivaldos lustiges Lied mit Chor „Im Walde da lacht der Mond durch die Nacht" (Es-dur, ¢). Bald darauf tritt Vivaldo mit Lucinde und Quiteria hervor, Carrasco und Camacho sind durch das Wiedererscheinen Quiterias beruhigt, und der Chor stimmt etwas unmotiviert ein Loblied auf die irrende Ritterschaft an, das in geschickter Weise mit Vivaldos Lied verschmolzen wird. Auf einmal reissen die lustigen Geigenfiguren plötzlich ab, in das fröhliche B-dur klingt ein langhallender, gespenstischer Sextakkord der Bläser auf dem grossen Fis der Bassposaune, und eine Geisterstimme ruft: „Wehe Camacho! Achtung für die holde Braut, wer sie zu berühren wagt, eh' sie „ja" am Altar sprach, folgt ins Schattenreich mir nach." Es ist Basilio, der mit diesem Hokuspokus seine Intrigue einfädelt. Don Quixote gelobt sogleich, darüber zu wachen, dass man dem Geist gehorche, dem feigen Camacho vergeht die ganze Heiratslust, Quiteria schwebt zwischen Zweifel und Hoffnung, aber Lucinde und Vivaldo, die Basilios Plan kennen, sprechen ihr Mut ein, und Sancho wird vor Furcht hungrig. Den Stimmungsuntergrund für diese vielfältigen Empfindungen bildet die Gespensterfurcht des Chores, das ganze Ensemble ist charakteristisch und wirksam gestaltet. Der zweite Akt beginnt nach einer kurzen Einleitung mit einem Chor der Köche und Köchinnen (G-dur, $^6/_8$), den der herumschnüffelnde Sancho zweimal mit einem Es-dur-Motiv („hat meine Nase mich nicht betrogen") unterbricht und dann bis zum Schluss mit seinem grotesken Parlando begleitet. Das folgende Ess- und Trinklied Sanchos (D-dur, ¢) erinnert in seinem liedertafelmässigen Zuschnitt an ähnliche Produkte Marschners, ist aber durch seine Orchestrierung, die jedem der vier Verse neue Instrumentalgruppen zuführt, bemerkenswert. In den Schluss stimmt der Chor, vom vollen Orchester begleitet, mit ein. Nun folgt, von einem festlichen Marsch mit Chor (C-dur, ¢) eingeleitet, die grosse Balletmusik, die sich eng an die Schilderung des Cervantes anschliesst und zu einer reich gegliederten Pantomime die volkstümlichen Tänze Bolero und Fandango verwendet. Sie stellt den Sieg der Liebe dar, den auch der Chor mit den Worten „Liebe, Liebe ist allmächtig, Liebe siegt in jedem Streit" in den Tönen des Seitenthemas der Ouverture besingt. Die Balletmusik gehört in ihrer reizvollen Erfindung und fein geschliffenen Instrumentation zu den Höhepunkten der Oper. Von warmer Empfindung beseelt ist das folgende Rezitativ der Quiteria, in das Motive aus dem Liebesduett des ersten Aktes hineinklingen. Ungleich ist die sich anschliessende leidenschaftliche Arie Quiterias (A-moll, ¢); an einzelnen Stellen (z. B. „dahin der Kindheit Rosentage") schlägt sie überzeugende Herzenstöne an, an andern verliert sie sich in verblasste Melismen. Durch den Hinzutritt Lucindes und Sanchos entwickelt sich ein fein gearbeitetes und dramatisch wirksames Terzett, in dem die Charaktere scharf auseinandergehalten sind. Ein liebliches, an Schubert gemahnendes Brautlied für vierstimmigen Frauenchor (C-dur, $^6/_8$) leitet die Trauung ein. Dass der dramatische Höhepunkt, die Lösung des Knotens durch Basilios List, auf die Mitwirkung

der Musik gänzlich verzichtet, ist ein Hauptfehler des Librettos. Zwar wird Basilio noch bei seinem Erscheinen durch ein aufgeregtes Ensemble der versammelten Hochzeitsgäste (Es-moll, ¢) begrüsst. Dann aber setzt die Musik erst wieder nach der Katastrophe ein, der betrogene Camacho und seine Vettern begehren heftig gegen Basilio und seine Freunde auf, bis der plötzlich erscheinende Don Quixote die Streitenden versöhnt und der Begrüssungschor des ersten Teils — diesmal in E-dur und mit den Worten „Viva Basilio, viva Quiteria“ — das Ganze zum fröhlichen Abschluss bringt.

Mendelssohn selbst hat später in der Zeit seiner künstlerischen Reife über diese Jugendoper den Stab gebrochen. Aber da die widrigen Begleitumstände ihm die Freude daran geraubt hatten, ist sein Urteil wohl etwas zu scharf ausgefallen. Jedenfalls ist es zu verwundern, dass dieses nach mancher Richtung interessante Jugendwerk so gänzlich in den Orkus der Vergessenheit versunken ist. In unserer Zeit der Ausgrabungen würde ein Wiederbelebungsversuch jedenfalls bei der reizenden Balletmusik, vielleicht sogar bei dem ganzen Werk der Mühe lohnen. Allerdings sind auch die technischen Schwierigkeiten einer Aufführung, die unter anderem einen sehr leistungsfähigen Männerchor, eine ausgezeichnete, auch koloraturgewandte dramatische Sängerin und drei tüchtige Tenöre verlangt, nicht gering.

Der Schöpfer der Sommernachtstraumouvertüre.

Dass der jugendliche Meister im Drange des musikalischen Schaffens doch seine wissenschaftlichen Studien nicht vernachlässigte, beweist eine ganz anders geartete Arbeit, von der Zelter an Goethe am 16. Nov. 1825 schreibt:

„Daneben hat er seinem braven Hauslehrer Heyse vor einigen Wochen ein artiges Angebinde überreicht; er hat nämlich ganz für sich allein ein terenzisches Lustspiel (Das Mädchen von Andros) metrisch übersetzt, worin recht gute Verse sein sollen, denn gesehen habe ich sie noch nicht.“

Diese Arbeit gab Heyse 1826 mit Einleitungen und Anmerkungen heraus unter dem Titel: „Das Mädchen von Andros“, eine Komödie des Terentius, in den Versmassen des Originals übersetzt von F**, und bemerkte in der Vorrede:

„Gegenwärtige Uebersetzung eines der beliebtesten Lustspiele aus dem römischen Altertume will nicht für vollendet gelten, sondern als erster Versuch der nachsichtigen Beurteilung billiger Richter empfohlen sein. Der junge Uebersetzer, den natürlicher Beruf und demselben angemessene Bildung zu einer anderen verwandten Musenkunst bestimmten, widmete dieser Arbeit wenige Mussestunden. Der Herausgeber fand sie nach geschehener Durchsicht und sorgsam angelegter Feile der öffentlichen Bekanntmachung nicht unwert.“

Der junge Verfasser sandte seine Arbeit am 30. September 1826 mit einem bescheidenen Begleitschreiben an Goethe, der bald darauf Zelter brieflich bat, „dem trefflichen, tätigen Felix schönstens zu danken für das herrliche Exemplar ernster ästhetischer Studien“ [49]) Dass Mendelssohn auch später noch mit Eifer und Geschick fremdsprachliche Poesien übersetzte, wissen wir aus seinen Briefen. Bei der schwierigen Uebertragung italienischer Sonette von Boccaccio und anderen geht er genau wie ein Philologe zu Werke,[50]) und die sprachkundige Schwester Rebekka bittet er um kritische Beurteilung seiner Uebersetzung des „Alexanderfestes“ und eines Byronschen Gedichtes.[51])

Im Jahre 1826, noch nicht achtzehnjährig, schuf Mendelssohn ein Werk, das ihn für immer den grössten Tondichtern aller Zeiten beigesellen sollte und den Kranz der Unsterblichkeit um seine jugendliche Stirn schlang: am 26. August

dieses Jahres vollendete er die Ouverture zum Sommernachtstraum, Op. 21. Hensel hat vielleicht nicht Unrecht, wenn er in dieser Tondichtung einen Nachklang der im herrlichen Garten des Elternhauses verträumten, durch Poesie und Musik verklärten Sommertage des Jahres 1826 findet. Jedenfalls bietet sie in ihrer harmonischen Verbindung von zarter Schwärmerei, überquellender Ideenfülle, goldigem Humor und glänzendem Instrumentalkolorit einen idealen Ausdruck von Mendelssohns künstlerischer Gesamtpersönlichkeit und eine kongeniale musikalische Auslegung der dramatischen Märchendichtung Shakespeares. Anton Rubinstein nennt sie treffend „eine musikalische Offenbarung“ [52]). Programmmusik im höchsten künstlerischen Sinn, die doch nie die reinen Formen der Tonkunst auflöst oder verzerrt, hat dieses blühende Meisterwerk die Welt erobert und strahlt heute in unverblasster Schönheit, „herrlich wie am ersten Tag“. Mendelssohn schuf damit die neue Form der „romantischen Konzertouverture“, denn er dachte anfangs nicht daran, eine vollständige Bühnenmusik zum „Sommernachtstraum“ zu schreiben; erst siebzehn Jahre später entschloss er sich dazu auf Anregung des preussischen Königs und lieferte so einen nachträglichen Kommentar zu seinem vollendetsten Jugendwerk, indem er den thematischen Stoff der Ouverture für die melodramatische Begleitung der Bühnenvorgänge verwertete. Aber auch ohne diese spätere handgreifliche Ausdeutung ist die Ouverture durch ihre zwingende Tonsprache allgemein verständlich. Wie von Oberons Zauberstabe berührt, werden wir durch die einleitenden Bläserharmonien:

in die Wunderwelt der Geister und Elfen entrückt, wie aus Mondschein gewoben erklingt in den vierfach geteilten Geigen ihr nächtlicher Reigen in E-moll:

der zweimal durch einen wundersamen verminderten Septakkord der Bläser auf dem Orgelpunkt h:

plötzlich geheimnisvoll unterbrochen wird, um dann der im sonnigsten Orchesterglanz strahlenden E-dur-Melodie zu weichen:

die in zarter dynamischer und rhythmischer Abwandlung ganz kurz vor dem Schluss wiederkehrt und später von Mendelssohn benutzt wurde, um den von Oberon über das hochzeitliche Haus ausgesprochenen Segen stimmungsvoll zu begleiten. Merkwürdig ist der Anklang dieses Themas an das Meermädchenlied aus Webers „Oberon“; aber bei der Gleichzeitigkeit der Entstehung beider Werke erscheint eine Beeinflussung oder gar ein bewusstes Zitat ausgeschlossen. Als weitere Motive tauchen auf: der Tanz der Rüpel mit seinem kecken Eselsschrei:

und die Jagdfanfaren des königlichen Gefolges, alles in übermütiger Schaffenslaune durcheinandergeschüttelt und doch mit feinem Formengefühl zu einem Kunstwerke von vollendeter Architektur gestaltet.

Schon in dieser Schöpfung zeigt Mendelssohn neben dem mühelos strömenden Reichtum neuer musikalischer Ideen eine Eigenart und Meisterschaft in der Orchesterbehandlung, die ihn in eine Reihe mit den grössten Koloristen der Tonkunst stellt. Allerdings strebte er nicht, wie Berlioz und Wagner, nach Erweiterung und Bereicherung des Instrumentalkörpers, nach Mischung neuer Klänge und Farben; denn stets bleibt ihm die Zeichnung die Hauptsache. Nie sucht er durch selbständige koloristische Wirkungen ausschliesslich die Sinne des Hörers gefangen zu nehmen. Aber jedes Instrument weiss er nach seiner Natur und seinem eigentümlichen Stil zu behandeln und anzuwenden, sein Orchesterklang zeigt weder Leere noch Ueberfülle und bleibt bei allem Reichtum von feinster Durchsichtigkeit. Wie Wenige versteht er durch die Kunst der Instrumentation Stimmung hervorzuzaubern und zu charakterisieren. Die Art z. B., wie er in der Sommernachtstraumouverture die Bassophikléide, ein bald nach 1800 erfundenes, heute durch die Basstuba verdrängtes Instrument, verwendet, wäre eine eigene Studie wert. Aber niemals machen sich solche Künste auf Kosten der Gesamtwirkung breit, sie erscheinen als natürlichster Ausdruck des musikalischen Gedankens, für den das Genie des Meisters gleichsam unbewusst die angemessene Einkleidung findet.

Dass die Sommernachtstraumouverture im Elternhause des Komponisten frohes Staunen weckte, ist erklärlich. Am 19. November spielten die Geschwister Felix und Fanny das Werk vierhändig vor Moscheles, der gerade in Berlin weilte, und bald darauf wurde es bei einer Sonntagsmusik mit vollem Orchester aufgeführt. Zelter, der in den Briefen über Felix' „Fleiss und Fortschritte" des Lobes voll ist, scheint den epochemachenden Wert dieses Werkes ebensowenig erkannt zu haben wie den des Oktetts, von dem er nur zu rühmen weiss, dass es „Hand und Fuss hat". Wenigstens erzählte Mendelssohn später zuweilen lächelnd, dass Zelter ihm, anknüpfend an den Einleitungstakt der Ouverture, den wohlmeinenden Rat gegeben hätte, niemals zwei Flöten allein zu gebrauchen, „weil sie doch niemals stimmten".[53])

Am 20. Februar 1827 wurde die Ouverture in Stettin unter Loewes Direktion aufgeführt „mit einem reich besetzten Orchester von zwölf ersten Violinen", wie ein eingehender Bericht der Berliner Allg. Mus. Zeit. (1827, S. 83) mitteilt.

Mendelssohn, der zur solistischen Mitwirkung in diesem Konzert eingeladen war, spielte mit Löwe ein (ungedrucktes) Doppelkonzert eigner Arbeit für zwei Klaviere und Webers F-moll-Konzertstück. Darüber äussert sich der oben angeführte Ohrenzeuge wie folgt:

„Jetzt entwickelte Herr Mendelssohn in dem bekannten Maria von Weberschen Konzertstück aus F, welches er ohne Noten vortrug, eine überraschende Fertigkeit, Leichtigkeit und Eleganz des Spieles, sodass das Publikum, welches bisher aus alter und löblicher Observanz in diesen Konzerten nicht zu klatschen pflegt, in einen rauschenden Applaus ausbrach, um dem Künstler seine Dankbarkeit zu bezeigen. Auch in Privatgesellschaften unserer Stadt, die sich während seines Hierseins bildeten, entfaltete er fast noch Grösseres, als was bereits von ihm erwähnt ist. Ausserdem, dass er höchst liebenswürdig eine so universelle Bildung in geistreicher Unterhaltung verriet, offenbarte er auch eine solche in der Auffassung aller grossen Meister, welche für das Klavier geschrieben haben, die er fast alle auswendig spielte. Ich nenne Ihnen nur Beethovens kolossale B-dur-Sonate op. 106 mit dem nächtlichen Adagio in Fis-moll und der fast unspielbaren Schlussfuge, die er in einem sausenden Tempo mächtig beherrschte, Hummels Fis-moll-Sonate, Webers grosse Sonaten u. s. w.

Der junge Künstler von 18 Jahren verspricht nicht Ausserordentliches, sondern er leistet es." „Den zweiten Teil des Konzertes nahm Beethovens neueste grosse Sinfonie in

D-moll ein, in welcher Herr Mendelssohn als Kombattant bei der ersten Violine seinen Nachbarn Achtung abnötigte."

Welch ein menschlich anmutendes Bild edler Bescheidenheit und echten Künstlersinns bietet dieser achtzehnjährige Jüngling, der, eben als glänzender Virtuose und Komponist gefeiert, es nicht verschmäht, im Dienste eines Grösseren ein Plätzchen im Orchester einzunehmen, um die neunte Sinfonie mitzugeigen!

Auf der Rückreise von Stettin begegnete dem jungen Meister ein Unfall, bei dem er seine Geistesgegenwart und Entschlossenheit zeigen konnte. Die Schnellpost wurde umgeworfen — „alle hatten den Kopf verloren, er ritt bei ausserordentlicher Kälte nachts auf einem ausgespannten Postgaul eine Meile zurück, Hilfe zu holen".[54])

Bei der Entstehungsgeschichte der Sommernachtstraumouvertüre darf der Anteil nicht unerwähnt bleiben, den A. B. Marx an der endgültigen Gestaltung des Werks in seinen „Erinnerungen" (II, 231) für sich in Anspruch nimmt. Er erzählt, Mendelssohn habe ihm die Partitur, fertig bis zum zweiten Teil, gebracht; die Einleitungsakkorde und der Elfentanz hätten schon die spätere Fassung gehabt, dem Folgenden aber habe bei allen musikalischen Vorzügen doch die eigentliche Charakteristik des „Sommernachtstraums" gefehlt, es sei eine gute Ouvertüre wie andre auch gewesen. Eine dahin gehende kritische Bemerkung habe den jungen Komponisten schwer gekränkt, er sei ohne Lebewohl davongelaufen, und auch die Mutter und Fanny hätten den Freund ihre Gekränktheit über seine Ausstellungen deutlich fühlen lassen. Einige Tage später dagegen habe ihm Felix die zerrissenen Blätter der Partitur und einen Zettel mit den Worten geschickt: „Du hast in allem recht, aber nun komm und hilf". Als nun Marx seine Ansicht entwickelte, „dass eine solche Ouvertüre das treue und vollständige Abbild des Dramas geben müsse", dass den Rüpeln und sogar Zettels inbrünstigem Eselsschrei ihre Stelle zu wahren sei, habe sich Felix mit Feuer und unbedingter Hingebung an die Umarbeitung gemacht. Der Vater aber habe bei der ersten Aufführung des vollendeten Werkes vor den zahlreich Versammelten erklärt, die Ouvertüre sei eigentlich mehr Marxens als seines Sohnes Werk. Obgleich Marx selbst mit Recht diese schmeichelhafte Hyperbel zurückweist, mag seiner beratenden Freundesstimme ein Einfluss auf die durchgeführte Charakteristik des Werks gern zugestanden werden. Um so bewunderungswürdiger aber erscheint die Kunst des jungen Meisters, der auch, nachdem der erste Entwurf umgestossen war, das Ganze wie aus einem Guss gestaltete.

Carl Loewe
nach dem Gemälde von Hildebrandt.

8. Rastloses Schaffen.

Wenn Mendelssohn zu Hiller äusserte[55]), er habe fast ein ganzes Jahr nichts anderes gemacht, als die Sommernachtstraumouvertüre, so ist das nur cum grano salis zu verstehen. Denn 1826 entstanden auch drei Sätze des

liebenswürdigen A-dur Quintetts op. 18 für 2 Violinen, 2 Bratschen und Cello, die durchweg von der Stimmung reinsten Jugendglücks erfüllt sind und an blühender Frische der Erfindung und zauberischem Wohllaut dem Oktett op. 20 gleichkommen. Gleich der erste Satz (Allegro con moto, $^3/_4$) zeigt in der durchsichtigen Feinheit seines Baues, dem anmutigen Fluss seiner melodischen Linien, der sprechenden Vielstimmigkeit seiner Bewegung den grossen Meister. Das Intermezzo (Andante sostenuto, F-dur, $^3/_4$) entstand erst 1832 in Paris und spiegelt in ergreifenden Tönen die wehmütige Trauer Mendelssohns über den Tod seines geliebten Jugendfreundes E. Rietz wieder; es ist eine in wundervollem Melodienstrom unmittelbar aus dem Herzen quellende Tonpoesie, in der Mozarts Geist seine Auferstehung feiert. Ursprünglich stand an zweiter Stelle das geistreich fugierte Scherzo (Allegro di molto, D-moll, $^2/_4$), worin die Elfen des Sommernachtstraums lebendig werden, ein durch bedeutsame und geisterfüllte Kontrapunktik gleich fesselnder Satz. Auch das Finale (Allegro vivace, $^2/_4$, A-dur), gehört durch die sprudelnde Lustigkeit seiner Themen und durch seine lebendige Polyphonie zu den besten Eingebungen des Meisters. Dass dieses bewundernswerte Kunstwerk nur selten auf modernen Konzertprogrammen erscheint, darf man aufrichtig beklagen. Es gibt nicht eben viele Werke, die diesem Quintett an Genialität der Erfindung und Reinheit des Kammermusikstils an die Seite gestellt werden können.

Ostern 1827 bezog Mendelssohn die Universität Berlin, an der sein Lehrer Heyse sich habilitiert hatte, und hörte Vorlesungen bei Gans, Lichtenstein und Hegel. Auch genoss er noch während des Sommers private Unterweisung bei dem nur ein halbes Jahr älteren J. G. Droysen, der dem Vater durch Boeckh zum Nachfolger Heyses vorgeschlagen war und bald einer der vertrautesten Freunde des Hauses und seines Schülers wurde.[56]) Ueber Hegel schreibt Zelter:[57])

„Er hält eben mit seinem Kollegium bei der Musik, was ihm Felix recht gut nachschreibt und wie ein loser Vogel höchst naiv mit allen persönlichen Eigenheiten zu reproduzieren versteht."

Am meisten Teilnahme flössten dem jungen Studenten Ritters geographische Vorträge ein. Die Pfingstferien verbrachte er zur Erholung von den Aergernissen und Aufregungen der leidigen Opernaffäre auf dem Magnusschen Gut Sakrow bei Potsdam, wo er das Lied „Frage" op. 9 No. 1 komponierte.[58]) Er legte es seinem A-moll Streichquartett op. 13, das in demselben Jahre entstand, zu Grunde. Dieses Werk beginnt mit einem kurzen einleitenden Adagio in A-dur. Man kann es geradezu als eine stilistische Eigentümlichkeit Mendelssohns bezeichnen, nicht nur seine in Moll stehenden Sätze häufig durch kurze Einleitungen in der Durtonart desselben Grundtons zu eröffnen, sondern überhaupt in dieser Aufeinanderfolge der Klanggeschlechter ein bedeutungsvolles Element der Steigerung zu suchen. Schliesst doch sogar die A-dur-Sinfonie mit einem ganz in Moll gehaltenen Finale, ein seltener Fall, wie Hans v. Bülow richtig bemerkt. Auch das Rondo capriccioso, das Charakterstück op. 7 No. 7, das Andante cantabile e Presto agitato, das Finale des Sextetts und viele andere seiner Werke nehmen diese bezeichnende Wendung. Seine zarte, schwärmerische Natur liebt es, aus der Sonnenhelle des Durcharakters in das weiche Dämmerlicht der Molltonart mit ihren gebrochenen Farben hinabzutauchen. An die Einleitung des genannten Quartetts, die die Frage des Liedes:

nur zweimal schüchtern andeutet, schliesst sich eine in der Dominante auf-

stürmende Sechzehntelfigur, die zum Hauptthema des Allegro vivace, (A-moll, ¢) überleitet; es ist rhythmisch aus dem dreitönigen Motiv des Liedes entwickelt und wird durch ein zweites Thema im Moll der Oberdominante abgelöst. Dies vorherrschende Moll in Verbindung mit einer gewissen, aus der motivischen Unterlage entspringenden Gleichförmigkeit der Bewegung beeinträchtigt die Wirkung dieses höchst kunstvoll gearbeiteten Satzes, der mit einer rezitativartigen melodischen Wendung in der ersten Violine abschliesst. Das Adagio non lento (F-dur, $^3/_4$) bringt ein schlichtes liedartiges Thema, an das sich ein breit ausgesponnenes Fugato von feinster Kontrapunktik anschliesst, dem wiederkehrenden Anfangsthema wird eine aus dem Fugato-Motiv:

kunstvoll gewobene Coda angefügt, die im zartesten Pianissimo in den höchsten Lagen der Streichinstrumente verhallt. Dem folgenden Intermezzo (Allegro con moto, A-moll, $^2/_4$) liegt ein enggefasstes, zweitaktiges Tanzmotiv zu Grunde; das in abgestossenen Sechzehnteln leicht dahinschwirrende Trio in A-dur verrät die Gleichzeitigkeit seiner Entstehung mit der Sommernachtstraumouverture. Das abschliessende Presto (A-moll) gleicht in der losen Fügung seiner Form mehr einer Fantasie, als einem regelrechten Finale. Es wird durch ein leidenschaftliches Rezitativ der ersten Violine, das über einem verminderten Sextakkord der tremolierenden Begleitinstrumente erklingt, eingeleitet. Auch hier stehen beide Hauptthemen in Moll; besonders interessant und wirkungsvoll ist die Wiedereinführung des dem Adagio entnommenen Fugatothemas, das auch in rezitativischer Form benutzt wird, um in die A-dur-Einleitung überzuführen, an die sich nun der notengetreue Schlussteil des Liedes anfügt. Dieser freundlich-gefällige Ausklang des von Sturm und Drang beherrschten Finales wirkt etwas äusserlich und unorganisch, etwa wie der einer Tragödie angeflickte, versöhnende Schluss. Ueberhaupt zeichnet sich das ganze Werk mehr durch geniale Einfälle und souveräne Formbeherrschung als durch konsequentes Festhalten der Stimmung und einheitlichen grossen Zug aus. Es ist, als habe hier der Künstler im Vollgefühl seiner virtuosen Satzkunst schwelgen wollen und mehr der Arbeitsfreudigkeit als einem unwiderstehlichen Schaffensdrange gehorcht.

I G. Droysen.

Hegel.

Auch die Es-dur-Fuge für Streichquartett, die mit drei andern Sätzen aus dem Nachlass als op. 81 erschien, gehört dem Jahr 1827 an. Ihr Thema wächst aus einem bei Mendelssohn häufig auftauchenden Motiv (a) hervor:

und ist mit vollendeter Kunst durchgeführt.

An Klaviersachen entstanden in demselben Jahr die aus dem Nachlass

als op. 106 erschienene B-dur-Sonate und die für das bei Schott in Mainz erschienene Sammelwerk „Notre temps“ geschaffene, ohne Opuszahl herausgegebene E-moll-Fuge nebst Präludium. Die Sonate steht in Erfindung und Klaviermanier durchaus im Banne Webers. Nur der zweite Satz (Scherzo, Allegro non troppo, B-moll, $^2/_4$) tritt bedeutsamer hervor, während das unmittelbar folgende, seltsamerweise in E-dur stehende Andante quasi Allegretto zu Mendelssohns schwächsten Erzeugnissen gehört. Der durch eine kurze Ueberleitung nach B-dur eingeführte Schlusssatz (Allegro moderato) räumt der redseligen Klavierpassage Weberscher Herkunft einen gar breiten Raum ein und steigert nur vorübergehend das Interesse durch eine Anleihe beim Scherzo. Bedeutender ist die E-moll-Fuge, wenngleich ihr Thema:

mit den schnell verhallenden ganzen Noten des Anfangs und dem viermal repetierten a nicht gerade besonders klaviermässig erfunden ist. Sie ist mehr Studie als Tondichtung. Dagegen interessiert das Präludium technisch als ein Vorläufer des berühmten E-moll-Präludiums aus op. 35, da hier wie dort die von Arpeggien der rechten Hand umspielte Melodie in der Mittelstimme hauptsächlich vom Daumen derselben Hand ausgeführt wird.

Mendelssohns Erstlinge auf dem Gebiet des einstimmigen Liedes mit Klavierbegleitung erschienen 1827 als op. 8, Zwölf Gesänge, und wurden von Marx in seiner Zeitung einer wohlwollenden Besprechung unterzogen, die Fannys Autorschaft bei No. 2, 3 und 12 zwar nicht verrät, aber doch zart andeutet. Stehen nun auch diese Lieder noch nicht auf der Höhe, die der Meister in seinen spätern lyrischen Schöpfungen erreichte, so möge doch schon an dieser Stelle seinem Liedstil eine allgemeine Betrachtung gewidmet sein. Zwischen seinen unmittelbaren Vorgängern Reichardt, J. A. P. Schulz, Zelter, B. Klein und dem grossen Vollender des deutschen Liedes Schubert nimmt Mendelssohn stilistisch eine Mittelstellung ein. Schlossen sich jene in ihrer Lyrik noch eng an das volkstümliche Lied an, mit seinem strophischen Bau, seinem Verzicht auf Charakteristik im einzelnen, seiner in bescheidensten Grenzen gehaltenen Begleitung, so stellte Schubert den unerschöpflichen Reichtum seiner tonbildnerischen Phantasie und die vollentwickelte instrumentale Kunst seiner Zeit in den Dienst einer erschöpfenden musikalischen Ausdeutung des dichterischen Vorwurfs. Er verstand in den engen Rahmen des Liedes eine Welt von seelischem Leben zu spannen, er vermochte in den „Müllerliedern“ und der „Winterreise“ selbst ergreifende Dramen in Liedern zu gestalten. Dabei bewahrte ihn seine urwüchsige melodische Kraft davor, in der Weise seiner schwächeren Epigonen über der Naturwahrheit des Ausdrucks die musikalische Form zu vernachlässigen. Aber er schöpfte aus der Individualität des Dichters stets neue Nahrung für seine musikalische Ausdrucksfähigkeit. Mendelssohn dagegen war so sehr absoluter Musiker, dass er in dem Kompromiss der Künste, den jede Vokalmusik darstellt, durchaus nach der musikalischen Seite neigte und von der Dichtung nur eine allgemeine künstlerische Anregung erhielt, sich selbst in Tönen auszusprechen. So sind seine Lieder mehr für ihn selbst als für den vertonten Dichter charakteristisch geworden. Er bevorzugt das Strophenlied und stellt die Selbständigkeit der Melodik unbedingt über den charakteristischen Ausdruck. Bezeichnend ist, dass er, der literarisch Gebildete und selbst dichterisch Veranlagte, sogar vor willkürlichen Veränderungen, ja Entstellungen der von ihm kompo-

nierten Dichtungen nicht zurückscheut. In Heines „Ich wollt', meine Schmerzen ergössen sich" ändert er frischweg „Schmerzen" in „Liebe", in Goethes „Schenkenlied" aus dem Divan wird der „zierliche Knabe" durch ein „zierliches Mädchen" ersetzt und damit das orientalische Kolorit vernichtet, das Gedicht „Auf dem See" wird seiner Schlussverse beraubt. Diese Beispiele, die sich leicht vermehren liessen, beweisen, wie sich bei Mendelssohn das Gedicht der musikalischen Eingebung anpassen muss, nicht umgekehrt. Dass ihm überhaupt nur das eigentliche „Lied" komponierbar erscheint, zeigt eine interessante Auslassung in seinen Briefen (v. 9. Aug. 1831), wo er von einem seiner schönsten Gesänge „Die Liebende schreibt" sagt: „Es ist zu toll, gerade das zu komponieren, es passt auch garnicht zur Musik." Er hat es auch nicht übers Herz

Magnus'sches Gut Sakrow b. Potsdam.

Photogr. Selle & Kuntze, Potsdam.

gebracht, dieses schöne und eigenartige Musikstück herauszugeben; erst nach seinem Tode erschien es als No. 3 in op. 86.

Auch bezüglich der Klavierbegleitung hält er sich trotz aller Feinheit der Ausarbeitung in massvollen Grenzen; niemals gar kommt es ihm bei, wie es Rob. Schumann häufig tut, den Schwerpunkt des musikalischen Gedankens in das Klavier zu verlegen, fast alle seine Lieder könnten es vertragen, auch ohne Begleitung gesungen zu werden. Allerdings erschöpft er auch nicht mit Schumannscher Tiefe den seelischen Gehalt der Dichtung, aber er besitzt die Gabe des echten Tonpoeten, mit wenigen Tönen die Stimmung zu treffen. Darüber hinauszugehen und durch eine ins einzelne sich vertiefende Feinheit der Deklamation die Dichtung auszulegen, strebte er nicht an. Durch seine Lieder geht ein naiver, volkstümlicher Zug, der in Verbindung mit ihrer Sangbarkeit und gefühlswarmen Melodik ihre grosse Beliebtheit erklärlich macht. Einzelne, wie „Es ist bestimmt in Gottes Rat", „Leise zieht durch mein Gemüt", haben, echten

Volksliedern gleich, die Welt erobert. Aber auch unter den schwierigeren Kunstliedern finden sich unvergängliche Perlen, wie das hinreissende Lenausche „Frühlingslied“ op. 47 No. 3 und das tief empfundene „Nachtlied“ op. 71, No. 6.

Von den geistigen Anstrengungen einer reichen schöpferischen Tätigkeit erholte sich der Achtzehnjährige auf einer ausgedehnten, mit einigen Freunden unternommenen Ferienreise nach dem Harz, Süddeutschland und dem Rhein im Sommer 1827. In Baden-Baden entzückte er durch sein Klavierspiel die internationale Badegesellschaft so sehr, dass sie zum Aerger des Bankhalters sogar das Roulettespiel vernachlässigte; in Heidelberg lernte er Thibaut, den Verfasser des Buches „Ueber die Reinheit der Tonkunst“ kennen und erhielt von ihm wertvolle Aufschlüsse über die italienische Vokalmusik, während er selbst für Seb. Bach eine Lanze brach. Den Schluss dieser genussreichen Ferien bildete ein Aufenthalt auf dem Gute seines Onkels Josef in Horchheim bei Koblenz, wo gerade die Weinlese stattfand. Als künstlerische Frucht seiner im Oktober beendeten Reise brachte er einen fünfstimmigen Chor mit Orchester „Tu es Petrus“ heim, der nach seinem Tode als op. 111 erschien. Vielleicht angeregt durch die Bekanntschaft mit Thibaut, versucht Mendelssohn in diesem Werke gewissermassen eine Synthese des Palestrinastils mit der freien Kühnheit der Bachschen Polyphonie Der dadurch hervorgerufene Mangel an Stileinheit, die Schwierigkeit der Ausführung und die bei Mendelssohn ganz unerhörten Härten der Stimmführung haben eine weitere Verbreitung dieser kunstvollen Arbeit dauernd verhindert.

Um dieselbe Zeit entstand in dem Berliner Freundeskreis eine empfindliche Lücke durch Klingemanns Versetzung nach London, der aber durch eifrigen Briefwechsel mit Fanny und musikalische Berichte, die er für die Marxsche Zeitung schrieb, seinen Anteil an dem Kunstleben der Heimat bekundete. Dagegen war einige Zeit vorher der „kleine David“ als wertvoller musikalischer Zuwachs in das Mendelssohnsche Haus eingetreten. Ferdinand David war 1810 zu Hamburg in demselben Hause wie Mendelssohn geboren und teilte auch mit ihm das hervorragende Doppeltalent für Musik und Malerei. 1826 erhielt er eine Anstellung als Geiger bei dem Königstädtischen Orchester in Berlin und blieb seinem Freunde Mendelssohn, der ihn später als Konzertmeister des Gewandhausorchesters nach Leipzig zog, bis zu dessen frühem Tode in enger Kunstbrüderschaft verbunden.

Gegen Ende des Jahres 1827 traten zu den Sonntagsmusiken als Ergänzung noch die Uebungen eines kleinen auserlesenen Chores, die Felix gewöhnlich Samstags abhielt, um schwierige und seltene Werke zu studieren; bald begann er hier auch mit dem Einüben der Matthäuspassion, für deren unvergängliche Schönheit er seine kleine, begeisterte Gemeinde so zu entflammen wusste, dass ihm bei der späteren Wiedererweckung des Werkes ein zuverlässiger Stamm von Sängern zur Verfügung stand. Zu Weihnachten komponierte er für Fanny einen vierstimmigen Chor mit Orchester über den Choral „Christe, du Lamm Gottes“ und für Rebekka eine Kindersinfonie, Werke, die auf den häuslichen Kreis beschränkt blieben. Dagegen schuf er für die Feier des 300jährigen Todestags Albrecht Dürers in der kurzen Zeit von 6 Wochen eine grosse, aus einer Instrumentaleinleitung und vierzehn Nummern bestehende Festmusik, die am 18. April 1828 in der Singakademie zur Aufführung kam und gute fünfviertel Stunden dauerte. Bei dem sich anschliessenden Festmahl proklamierte der Präsident, Gottfried Schadow, den jungen Komponisten zum Ehrenmitglied des Künstlervereins. Mendelssohn selbst legte auf das flüchtig

entstandene Werk ebensowenig Wert wie auf eine andere Gelegenheitsmusik, die von Rellstab gedichtete kleinere Kantate für Männerstimmen und kleines Orchester, die im September 1828 bei einem Festkonzert, das A. v. Humboldt der Naturforscherversammlung gab, im Saal des königlichen Schauspielhauses zur Aufführung kam.[59]) Auch Devrient, der bei beiden Festen als Sänger beteiligt war, bestätigt den ephemeren Charakter dieser Werke. Dagegen reiften als Früchte echter künstlerischer Eingebung in den Jahren 1828 und 29 das Es-dur-Streichquartett op. 12[60]) und die Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt“ op. 27. Das Quartett war ursprünglich einer jungen Dame aus dem Berliner Freundeskreise, Fräulein Betty Pistor, gewidmet. Mendelssohn schreibt darüber am 30. April 1830 an David:

„Höre und erschrick: Betty Pistor ist verlobt. Total verlobt. Sie gehört dem Dr. und Prof. jur. Rudorff erb- und eigentümlich zu. Ich beauftrage Dich, sobald Du durch Berliner Blätter ihre vollzogene eheliche Verbindung erfährst, über meinem Quartett aus S (sic!) das B. P. durch einen kleinen Federschwung geschickt in ein B. R. zu verwandeln, es geht recht leicht.“[61])

Felix Mendelssohn Bartholdy von Horace Vernet.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin.

David, der die Urschrift des Werkes besass, schenkte es später der Frau Geheimrat Rudorff in Berlin, die merkwürdigerweise von der ihr dargebrachten Huldigung keine Ahnung hatte, da die Widmung bei der Herausgabe unterdrückt worden war. Sie hatte Mendelssohns wiederholte Aeusserung: „Ich komponiere ein Quartett für Sie“ für Scherz genommen.[62]) Er meinte es aber zweifellos ernst damit, denn auch in einem Briefe aus Paris[63]) spricht er von seinem Es-dur-Quartett an B. P.

Wer die zarte, man könnte fast sagen weibliche Anmut dieser reizvollen Tondichtung empfunden hat, wird es nicht seltsam finden, dass der Komponist sie einem jungen Mädchen zugeschrieben hat. Schon die Einleitung des ersten Satzes beginnt wie mit einer schüchternen Frage, die sich in kurzen Nach-

ahmungen zu beredtestem Ausdruck steigert, um auf dem unbestimmten Quintsextakkord der Dominante im Pianissimo zu verhallen. Dann setzt das „Allegro non tardante“ mit einem wohligen, echt „kammermusikalischen“ Thema ein:

nach dessen Rhythmus auch der zweite Hauptgedanke in B-dur geformt wird. Gewählte Harmonik bei ansprechender Natürlichkeit und wundervolles Ebenmass der Form zeichnen diesen Satz aus, der höchstens darin von dem überlieferten Sonatenschema abweicht, dass er — wie übrigens oft bei Mendelssohn — die Wiederholung des ersten Themas nach der Durchführung abkürzt, dafür aber mit Benutzung der thematischen Elemente des Durchführungsteils den Abschluss durch eine prächtige Coda verzögert. Der reizenden Canzonetta (G-moll, $^2/_4$) von zart exotischer Färbung dankt dieses Quartett wohl zumeist seine Beliebtheit. Sie ist ein ebenso geistreiches wie für die Ausführung dankbares Stück. Das Andante espressivo (B-dur, $^3/_4$) knüpft thematisch wieder an die ausdrucksvollen Fragen der Einleitung an und zeichnet sich durch schmelzende Cantilene und eine besonders wirksame Behandlung der ersten Geige aus. Der letzte Satz (Molto allegro e vivace) ist eines jener prickelnden Allegros im $^{12}/_8$ Takt, die in ihrer ruhelos hüpfenden Lebendigkeit so charakteristisch für Mendelssohn sind. Er steht in C-moll, wird nach einem Abschluss in G-moll vorübergehend durch eine Reminiscenz an den Durchführungsteil des ersten Satzes unterbrochen und mündet schliesslich nach einer kurzen Ueberleitung im $\mathbf{C}$-Takt ganz in die Coda des ersten Satzes, wodurch der endgültige Abschluss in Es-dur herbeigeführt wird.

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Die Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt“ ist durch Goethes gleichnamiges Liederpaar angeregt und bietet echte Programmmusik, allerdings ohne die musikalische Form zu vergewaltigen. Sie trägt die Bezeichnung „Ouvertüre“ noch weniger mit Recht als die Sommernachtstraumouverture. Schon Devrient schlug für diese von Mendelssohn neu geschaffene Gattung den Namen „Charakterstück“ oder „Orchesterfantasie“ vor, und H. v. Bülow meinte von unserm Meister: „Seine Ouverturen, die ich sinfonische Dichtungen nenne, werden noch leben, wenn andere sinfonische Dichtungen nicht mehr gespielt werden“[64]).

Hatte Mendelssohn in der Sommernachtstraumouverture die realen, wenn auch phantastischen Vorgänge des Märchenspiels durch seine Töne geschildert, so boten ihm hier die elementaren Gegensätze der Windstille und der bewegten See den Vorwurf für seine Tonmalerei. Er gliedert sein Werk in ein einleitendes Adagio (D-dur, $\mathbf{C}$), das in langhallenden Tönen und einem leise dahinschleichenden, zweitaktigen Motiv:

die „ungeheure Weite“ und regungslose Ruhe des ewigen Meeres schildert, und ein Molto Allegro vivace, $\mathbf{C}$, in derselben Tonart, das für das lustige Spiel von Wind und Wellen ebenso naturwahre Töne findet wie für die hoffnungsfreudige Stimmung des Schiffers, dem nach langem, bangem Harren das ersehnte Land

winkt. Aufs höchste spannend und charakteristisch sind die beide Teile verbindenden Ueberleitungstakte, in denen „die Nebel zerreissen“ und „Aeolus löset das ängstliche Band“. An ein signalartiges Solo der Piccoloflöte über dem verhallenden grossen A der Celli schliesst sich in mächtigem Crescendo ein verminderter Sextakkord der Holzbläser und Hörner, der, sogleich zum piano abgedämpft, den Ausgangspunkt der breiten und mächtigen Steigerung bildet, die nach einem 28 Takte währenden Orgelpunkte auf der Dominante A zu dem Hauptgedanken des Allegro:

überleitet. Er tritt zuerst piano in den Holzbläsern mit Pizzikatobegleitung der Streicher auf, wird dann vom vollen Orchester fortissimo aufgenommen und durch ein Seitenthema in der Oberdominante:

abgelöst. Aus dem die ganze Ouverture beherrschenden zweitaktigen Motiv wird auch das schöne, zuerst im Cello auftretende Gesangsthema:

abgeleitet, das zum Begrüssungssignal unter den jüngeren Freunden des Hauses Mendelssohn wurde.[65]) An die Durchführung dieses thematischen Stoffs schliesst sich als Coda ein Allegro maestoso in der Haupttonart, dessen in wuchtigen Vierteln aufsteigende Tonleiter in Verbindung mit schmetternden Trompetenfanfaren die glückliche Landung der Schiffer verkündet.

Dass dieses farbenreiche, von frischer Naturempfindung beseelte und wie aus einem Guss hingeworfene Tongemälde bei seiner ersten Aufführung in den Sonntagsmusiken am 7. September 1828 die Hörer entzückte, erscheint natürlich; denn auch heute hat das Werk noch nichts von seinem jugendlichen Reiz eingebüsst und vermag durch sein blendendes Orchestercolorit dem Vergleich mit den Instrumentationskünsten der Neuzeit wohl standzuhalten.[66])

Eine dankenswerte Bereicherung der an gediegenen Werken armen Celloliteratur bilden die am 30. Januar 1829 beendeten „Variations concertantes“ für Klavier und Cello (D-dur op. 17), die der Komponist seinem Bruder Paul, einem trefflichen Cellisten, widmete. Ein gefälliges, volksliedartiges Thema wird in acht Variationen abgewandelt, die den Spielern durchaus dankbare Aufgaben mittlerer Schwierigkeit bieten. Mit feinem Stilgefühl wird das Cello zumeist entweder als klangvoll stützender Bass oder als melodieführendes Instrument in der Tenorlage verwandt, dagegen werden die so leicht grotesk wirkenden Virtuosenkunststücke in den tiefsten und höchsten Lagen vermieden, ohne dass eine gelegentliche Entfaltung der Bravour — wie in den Arpeggien und Zweiunddreissigstelpassagen der achten Variation — ausgeschlossen wäre. Um dieselbe Zeit komponierte Mendelssohn auch ein grösseres Vokalwerk, ein vierchöriges Stück „Antiphona et Responsorium“ über die Worte „hora est jam nos de somno surgere“. Es kam am 14. November 1829 durch die Singakademie zur Aufführung, ist aber, obgleich ihm die Berl. Allg. Mus. Zeit (1829, No. 47) „geniale Erfindung und meisterhafte Arbeit“ nachrühmt, bis heute ungedruckt geblieben.

Singakademie in Berlin.

Photographie von F. Albert Schwartz, Berlin.

9. Die Wiedererweckung der Matthäuspassion.

In dem durch reiche schöpferische Tätigkeit ausgezeichneten Jahr 1828 rüstete sich Mendelssohn auch zu einer künstlerischen Grosstat ersten Ranges, die nicht nur in seinem Leben, sondern in der Musikgeschichte überhaupt Epoche machte: er erweckte die fast verschollen gewesene Matthäuspassion zu neuem Leben. Es ist eine merkwürdige geschichtliche Erscheinung, dass eins der gewaltigsten und tiefsinnigsten Kunstwerke aller Zeiten bald nach seinem ersten Auftauchen völlig in Vergessenheit geriet, um erst ein Jahrhundert später aus seinem Dornröschenschlaf zu erwachen und nun eine tiefgehende, noch immer sich steigernde Macht im Kunstleben der Neuzeit zu gewinnen. Wie ein Strom plötzlich rätselhaft in einem Felsen verschwindet und nun auf einer weiten Strecke unterirdisch seinen Lauf fortsetzt, bis er auf einmal wieder mit gewaltigem Tosen ans Tageslicht kommt, so entschwand das Wunderwerk nach seiner ersten Aufführung in Leipzig am 15. April 1729, der nur wenige Wiederholungen folgten, bald dem Gedächtnis der Menschen, bis eine glückliche Fügung dem jungen Mendelssohn eine der wenigen verstreuten Abschriften in die Hände spielte und in ihm die unbezwingliche Sehnsucht weckte, diesen kostbaren Schatz der Welt wieder zu schenken. Nur ein verschwindend kleiner Teil der Werke Bachs war bei seinen Lebzeiten gedruckt worden, die übrigen erhielten sich abschriftlich in den Händen einzelner, aber die Bachsche Kunst in ihrer universalen Grösse schien mit dem Gewaltigen selbst ins Grab gesunken zu sein. Zwar zeigte ein Mann wie Zelter lebhaftes und ungeheucheltes Interesse für die Schöpfungen des Thomanercantors; aber ihn scheint daran doch mehr die „Merkwürdigkeit", der mächtige polyphone Aufbau, die krause Kontrapunktik gefesselt zu haben; in die mystische Tiefe dieses Genius einzudringen war seiner flachen Kunstempfindung, seinem dünnen Berlinischen Intellekt nicht gegeben. Mendelssohn dagegen erkannte mit dem intuitiven Scharfblick des Genies, dass diese halbvergessene Kunst für die Ewigkeit geschaffen war, und machte sich mit dem Feuereifer der Jugend an

ihre Wiedererweckung. Glücklicherweise fand er begeisterte und tatkräftige Helfer. Des kleinen, auserwählten Chores, den er zunächst in die geheimnisvolle Welt der Bachschen Kunst einführte, ist schon gedacht worden. Aber die wertvollste Unterstützung wurde dem Unternehmen durch die Freunde Marx und Devrient zuteil. Marx wurde nicht müde, in seiner Zeitung auf das bevorstehende Ereignis, das er „eine Hochfeier der Religion und der Kunst" nannte, mit allem Nachdruck hinzuweisen und das Verständnis des Werkes durch eingehende Analysen und Notenbeispiele zu fördern. E. Devrient aber hat an der Wiedergeburt der Matthäuspassion durch Rat und Tat so erfolgreich mitgearbeitet, dass ihm nächst Mendelssohn das Hauptverdienst daran zukommt. Dass er ein Künstler von Bildung und Geschmack war, zeigte er durch seine Vertiefung in das Studium der Jesuspartie in der Passion, für deren Gestaltung ihm jede vorbildliche Tradition fehlte. Zwischen seiner gewohnten Tätigkeit als Opernsänger und dieser hehren Aufgabe lag eine Welt. Zwar war seine Stimmlage dafür durchaus geeignet, denn er hatte einen umfangreichen Bassbariton, der nach zeitgenössischen Berichten weniger durch Klangreiz als durch feine und virtuose Ausbildung wirkte. Aber den Gesangsstil für die unendlich schwierige und eigentümliche Tonsprache Bachs musste er sich gleichsam neu schaffen; denn die bald ariose, bald rezitativische Behandlung der Reden des Heilands ist einzig in ihrer Art. Devrient schreibt in seinen „Erinnerungen", die der Wiederaufführung der Matthäuspassion mit allen Begleitumständen eine höchst anschauliche Schilderung widmen: „Immer heisser wurde in mir das Verlangen, den Jesus öffentlich zu singen", und so ruhte sein unermüdlicher Ehrgeiz nicht, bis er den etwas zaghaften Freund Felix zu einem herzhaften Ansturm auf das Haupthindernis, das ihrem Vorhaben entgegenstand, überredet hatte. Das war die Abneigung Zelters gegen eine Aufführung der Passion, deren Schwierigkeiten er für unüberwindlich hielt. Zudem befürchtete er Mangel an Verständnis und Interesse für diese Musik bei seinem Singakademiepublikum, das von Bach nur die dunkle Vorstellung einer vollkommenen kontrapunktischen Rechenmaschine hatte. Schliesslich musste es auch seine Eitelkeit verwunden, von Jüngeren ein Werk in Angriff genommen zu sehen, das über seine eigenen Kräfte ging. Alle diese Bedenken hatte Devrient erwogen, aber er ging ihnen keck zu Leibe, indem er mit seinem Freunde Felix den „alten Bären" Zelter aufsuchte, um seine Einwilligung zu erwirken. Dieser Besuch bildet in Devrients oben angeführter Schilderung den dramatischen Höhepunkt. Aus dem sanften Piano wohlwollender väterlicher Abmahnung ging der Alte in reissender Steigerung zum Fortissimo unverfälschter Berlinischer Grobheit über, die ihren kraftvollsten Ausdruck in den Worten fand: „Das soll man nun geduldig anhören! Haben sich's ganz andere Leute müssen vergehen lassen diese Arbeit zu unternehmen, und da kommt nun so ein Paar Rotznasen daher, denen alles das Kinderspiel ist." Der feinfühlige Felix wandte sich „mit etwas blassem und verletztem Gesicht" der Tür zu, denn er gab die Sache verloren. Devrient aber plädierte mit unerschütterter Diplomatie so erfolgreich weiter, dass Zelter schliesslich wenigstens wohlwollende Neutralität zusagte. Ausschlaggebend scheint für seine endliche Zustimmung der Hinweis gewesen zu sein, dass es doch am Ende zwei seiner Schüler seien, die „sich an dem Höchsten versuchten, das er sie kennen gelehrt". Es schloss mit den Worten: „Na, ich will euch nicht entgegen sein — auch zum Guten sprechen, wo es not tut. Geht denn in Gottes Namen daran, wir werden ja sehen, was draus wird", und frohlockend gingen

die beiden Verschworenen von dannen. Felix kleidete seine Anerkennung für Devrients Ueberredungskunst in die Worte: „Du bist eigentlich ein verfluchter Kerl, ein Erzjesuit“, und nannte es später einen wunderlichen Zufall, „dass es ein Komödiant und ein Judenjunge sein müssen, die den Leuten die grösste christliche Musik wiederbringen“. Nun war die Hauptschwierigkeit beseitigt; die Vorsteherschaft der Singakademie wurde leicht gewonnen, da sie Devrient für seine mehrjährige unentgeltliche Mitwirkung als Solist ihrer Konzerte verpflichtet war, und da Mendelssohn gerade damals zwei Händelsche Werke, „Acis und Galathea“ und das Dettinger „Tedeum“ für die Singakademie bearbeitet hatte. Allerdings liess man sich nicht auf freie Ueberlassung des Saales gegen Ueberweisung des Ertrages der zweiten Aufführung ein — die erste sollte einem wohltätigen Zweck dienen —, sondern zog eine feste Saalmiete von 50 Talern vor.[67]) Aber bei den mitwirkenden Künstlern zeigte sich Opferwilligkeit und idealer Sinn in schönster Weise. E. Rietz, der den Instrumentalkörper anführen sollte, schrieb mit seinem Bruder und seinem Schwager sämtliche Orchesterstimmen ab, keiner aber nahm dafür ein Honorar an, und die unentgeltlich mitwirkenden ersten Sänger der Oper waren nicht einmal zur Annahme von Freibillets zu bewegen. Bei der ersten Aufführung wurden nur sechs Freikarten, von denen Spontini zwei hatte, ausgegeben, bei der zweiten gar keine. Inzwischen hatte Mendelssohn mit der ganzen Glut seiner jugendlichen Begeisterung, die sich auf alle Mitwirkenden übertrug, die Proben in der Singakademie geleitet, der Chor wuchs lavinenartig an, man musste bald in den grossen Saal der Singakademie übersiedeln, alles drängte sich zu den Proben und war erstaunt und tief ergriffen von der Ausdrucksgewalt und der dramatischen Wirkung dieser Musik, die unter den Händen des genialen zwanzigjährigen Jünglings zu neuem Leben erwachte. Er hatte sich das gewaltige Werk geistig so zu eigen gemacht, dass er die Proben von Anfang bis zu Ende auswendig dirigierte. Am 11. März 1829 fand die erste Aufführung statt. Das erste Orchester führte E. Rietz, das zweite F. David an, den Evangelisten sang der Hofopernsänger Stümer mit meisterhafter Sicherheit und innigster Empfindung, Devrient trug die Rezitative des Jesus wunderschön vor, der berühmte Heldentenor Bader hatte in anspruchslosem Eifer die kleinen Partien des Petrus und Pilatus übernommen, und die Damen von Schätzel, Milder, Blanc und Thürschmidt teilten sich in die weiblichen Solopartien. Der Chor war über 300 Personen stark. Diese Tonmassen beherrschte der jugendliche Dirigent mit einer Ruhe und Sicherheit, „als ob er schon zehn Musikfeste dirigiert hätte“.[68])

Johann Sebastian Bach

Totenstille und feierliche Andacht herrschten in dem überfüllten Saale. Schon tags zuvor waren alle Eintrittskarten vergriffen, über tausend Meldungen mussten unberücksichtigt bleiben, auch der Hof mit hohen auswärtigen Gästen nahm an dem denkwürdigen Konzert teil. Natürlich verlangte man stürmisch nach einer Wiederholung; sie fand an Bachs Geburtstag am 21 März mit denselben Kräften und noch gesteigertem Erfolge statt. Mendelssohn liess das zweite Mal den cantus firmus des Eingangschores durch sämtliche Solostimmen unterstützen und mit Flöte und Klarinette in der höhern Oktave begleiten und erhöhte so noch die Eindringlichkeit seiner Wirkung.

Die Berliner Presse feierte das Werk und seine Wiederbelebung in Poesie und Prosa. In der Berl. Allg. Mus. Zeit. vom 28. März 1829 schliesst sich an eine kritische Würdigung aus Droysens Feder ein Gedicht (von Droysen?), das dem „Jüngling, überreich an Gaben", der „den Wunderschatz zu heben beschloss", schwungvolle Worte widmet.

Paganini.

So gross war die Begeisterung für diese Passionsaufführungen, dass selbst die glänzende und merkwürdige Erscheinung Paganinis, der um diese Zeit in Berlin konzertierte,[69]) dadurch in den Schatten gestellt wurde. Was Wunder, dass das Publikum auch noch eine dritte Aufführung begehrte! Aber Mendelssohn konnte und wollte seine längst geplante Reise nach England nicht länger hinausschieben, und so ergriff der alte Zelter als eingesessener Dirigent wieder das Scepter und führte die Passion an Stelle des für diesen Tag hergebrachten „Tod Jesu" von Graun zum drittenmal auf, allerdings ohne die Wirkung der beiden Aufführungen unter Mendelssohn zu erreichen. Der jugendliche Meister aber konnte in dem beglückenden Bewusstsein, ein edles und grosses Werk getan zu haben, frohen Mutes seine Wanderjahre antreten.

A. B. Marx.

Convent-Garden-Theater in London. (Aussenansicht.)
Nach einem alten Drucke im Besitze des musikhistorischen Museums des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

II. Wanderjahre 1829—1832.

1. Erste Triumphe in England.

Mendelssohns grosse Reisen ins Ausland, die sich über mehr als drei Jahre hinzogen, bilden in seinem Leben einen scharf abgegrenzten und höchst bedeutsamen Abschnitt. Fielen sie an sich schon in die Zeit, wo der Jüngling zum Manne reifte, so entwickelten sie auch seinen Charakter und seine künstlerischen Anschauungen zu immer grösserer Selbständigkeit, boten ihm wertvolle Anknüpfungen mit bedeutenden Künstlern des Auslandes und bereicherten seine künstlerische Phantasie durch herrliche Natureindrücke. Er selbst hat den Segen dieser Wanderjahre lebhaft empfunden und schöner, als es Worte vermögen, in dem wundervollen Männerchorlied: „Wem Gott will rechte Gunst erweisen" (op. 75 No. 1) Wanderlust und Wanderseligkeit in Tönen ausgesprochen. Und abgesehen von der vielseitigen Anregung, die das Reisen in die weite Welt auch der reichsten Innerlichkeit zu bieten vermag, entwickelten diese Fahrten ins Ausland bei Mendelssohn eine eigentümliche Seite seines Wesens zu höchster Vollendung: das Talent zu anmutiger, geistvoller und unerschöpflicher Briefstellerei. Es ist staunenswürdig und fast unbegreiflich, wie ein in der Blüte der Jahre dahingeschiedener Künstler, dessen Geist durch unablässige schöpferische Tätigkeit angespannt war, der eine anstrengende Arbeitslast als Dirigent bewältigte und häufig als Klavier- und Orgelvirtuos in bedeutenden, sorgfältige Vorbereitung erheischenden Aufgaben an die Oeffentlichkeit trat, einen so reichen Schatz wertvoller Briefe hinterlassen konnte.[70]) Mendelssohn war eine briefselige Natur, und wie er ein warmes und hingebendes Freundschaftsbedürfnis hegte, so musste er auch in ausführlichen und rückhaltlosen Briefen an alle, die ihm teuer waren, sein Herz ausschütten. Dabei besass er eine Fähigkeit, die mehr noch das Ergebnis feiner Bildung als natürlicher Anlage ist: sich der Individualität des Empfängers anzupassen, ohne doch die eigne zu verleugnen. So tragen die verschiedenen nach seinem Tode erschienenen Sammlungen von Briefen an Devrient, Hiller, Moscheles, David, Schubring, Droysen u. a., jede in ihrer Art, ein eigenes Gepräge. Alle aber zeichnen sich durch vollendete Anmut und Natürlichkeit ebenso wie durch Treffsicherheit des

Ausdrucks und Ideenfülle aus. Man könnte daher fast bedauern, dass sich der vielseitige Meister nie zur eigentlichen Musikschriftstellerei herbeigelassen hat. Aber dagegen hatte er eine tiefeingewurzelte Abneigung. An Moscheles schreibt er aus Düsseldorf:

„Neulich frug eine Musikhandlung mich, ob ich nicht eine Musikzeitung redigieren wolle; ich hätte die Handlung gern herausgefordert. Denn solch ein Treiben kommt mir so schrecklich unerspriesslich und unerquicklich vor, wie gar kein anderes; sie leben rein von der anderen Leute Pläsier und ihrem eigenen Aerger.“[71])

Auf Moscheles' Rat wählte Mendelssohn als erstes Ziel seiner grossen Reise England, wo er „seinem Vater erweisen sollte, was dieser als unerlässlich von ihm forderte, dass er, neben Ehre und Beifall, auch seinen Lebensunterhalt von seiner Musik beziehen könne.“[72])

Am 10. April 1829 reiste er, von dem Vater und der Schwester Rebekka bis Hamburg begleitet, nach England ab; nach einer stürmischen Ueberfahrt kam er, von der Seekrankheit arg mitgenommen, am 21. April in London an, wo er von Moscheles und Klingemann bei der Landung begrüsst wurde. Moscheles und seine Frau liessen es sich in liebenswürdigster Weise angelegen sein, dem jungen Landsmann das neue Leben angenehm zu machen und ihm das Elternhaus zu ersetzen. Moscheles besorgte ihm eine Wohnung bei Mr. Heinke, einem deutschen Eisenhändler, 103 Great Portland Str., „der es sich zur Ehre rechnete, einem Felix Mendelssohn zu vermieten“[73]), und bald fühlte dieser sich in dem neuen Kreise vollkommen heimisch, zumal da ihm als allzeit gefälliger Mentor sein Herzensfreund Klingemann zur Seite stand. Seine hohe Künstlerschaft und der gewinnende Zauber seines Wesens erschlossen ihm bald die Häuser und die Herzen. Dazu kam, dass er einen berühmten Namen trug und einem reichen und angesehenen Bankhause entstammte. So fand er eine ganz andere Aufnahme, als die auf den Erwerb angewiesenen Künstler, die in jener Zeit nur zu oft die hohen englischen Honorare mit einer Einbusse an persönlicher Würde bezahlen mussten. Die vornehmsten Kreise der Hauptstadt erschlossen sich ihm, und mit der ganzen Begeisterung seiner zwanzig Jahre stürzte er sich in das rauschende und elegante englische Gesellschaftsleben, ohne doch, wie Devrient befürchtete, Gefahr zu laufen, ein „Gesellschaftsmöbel“ zu werden. Allerdings nahmen ihn die Wunder der Riesenstadt und die Hochflut der season so stark in Anspruch, dass seine schöpferische Tätigkeit während der Londoner Zeit eine kleine Einschränkung erfuhr. Dagegen führte er sich als Pianist, Komponist und Dirigent in mehreren Konzerten glänzend in die Oeffentlichkeit ein. Am 25. Mai dirigierte er in den Argyll Rooms bei den Philharmonikern, d. h. in der vornehmsten Konzertvereinigung Londons, mit grossem Erfolg seine C-moll-Sinfonie; der alte J. Cramer hatte ihn „wie eine junge Dame“ aufs Podium geführt, und man empfing ihn „mit laut und lange anhaltendem Beifall“. Das Scherzo, das er seinem Oktett op. 20 entnommen, orchestriert und an die Stelle des ursprünglichen Menuetts gesetzt hatte, musste wiederholt werden. Am 30. Mai errang er an derselben Stelle auch als Pianist mit Webers F-moll-Konzertstück durchschlagenden Erfolg. Am 24. Juni führte er ebenda in einem Konzert des Flötisten Drouet die Sommernachtstraumouvertüre auf, die stürmisch da capo begehrt wurde. (Dieselbe Aufnahme war dem Werk im Jahr 1828 in Stockholm bereitet worden, wo es auf Verlangen des anwesenden Hofes wiederholt werden musste)[74]). Ausserdem spielte er das Es-dur-Konzert von Beethoven, das noch niemand in London öffentlich zu spielen

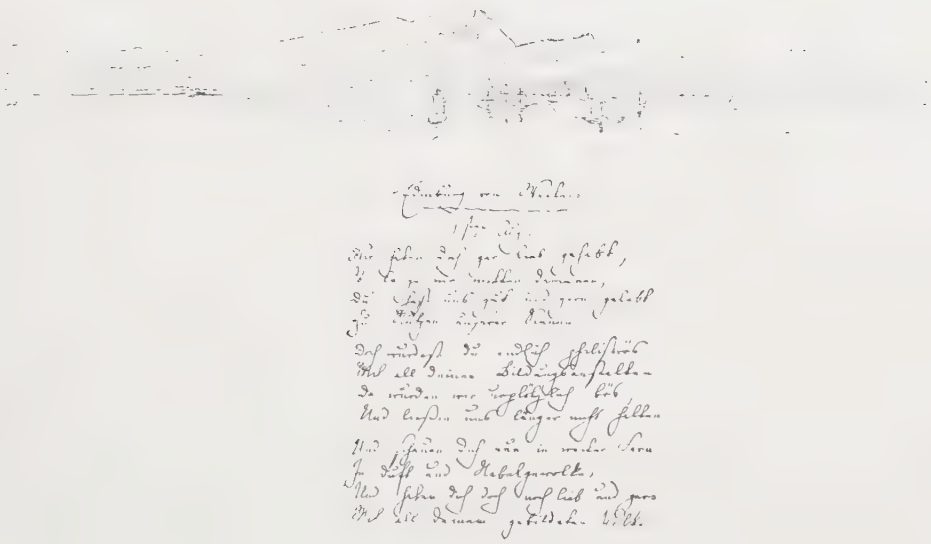
gewagt hatte, zum grössten Erstaunen aller Musiker auswendig. „Ich bin des trocknen Tons nun satt, muss wieder mal den Beethoven spielen", schreibt er darüber nach Hause[75]); „meines Gewissens wegen", erklärt er in einem Brief an Devrient. Das Auswendigspielen in Konzerten war zu jener Zeit keineswegs Brauch; Liszt z. B. spielte öffentlich fast stets von Noten. Ebenso erregte Mendelssohn dadurch Aufsehen, dass er vom Dirigentenpult aus mit dem Taktstock das Orchester leitete, nicht wie bis es dahin in London üblich war, vom ersten Geigenpult oder vom Klavier aus.

Als der junge Künstler am 13. Juli zum letztenmal in Argyll Rooms vor das Londoner Publikum trat, gehörte er bereits zu den fashionabeln Grössen des Tages. Es handelte sich diesmal um ein Wohltätigkeitskonzert für die notleidenden Schlesier, das er auf Anregung seines in Schlesien lebenden Onkels Nathan zum grössten Teil selbst arrangierte. Mitglieder der höchsten Aristokratie übernahmen das Protektorat, die Sontag, die Malibran und andere Sterne der season wurden gewonnen, sodass der Veranstaltung trotz der vorgerückten Sommerzeit ein voller Erfolg beschieden war. Mendelssohn selbst schreibt an seinen Onkel Nathan: „Das Konzert war unstreitig das beste im ganzen Jahr,"[76]) und Klingemann schildert in einem Brief an Marx, der in der Berliner Musikzeitung Aufnahme fand, den künstlerisch und gesellschaftlich glänzenden Verlauf dieses Morgenkonzerts, das fast vier Stunden währte und an 300 Guineen einbrachte. Mendelssohn führte darin wiederum die Sommernachtstraumouvertüre auf und spielte sein unveröffentlicht gebliebenes Doppelkonzert für zwei Klaviere in E-dur mit Moscheles. Ausserdem wirkten zahlreiche Sänger und Instrumentalvirtuosen mit — alle gleich dem Orchester „honoris causa"; selbst der Saal war umsonst bewilligt worden.

So schloss die Londoner Konzertzeit für unsern Meister mit einem vollen Erfolge; in kurzer Zeit hatte er durch seine jugendfrische Kunst die Hauptstadt erobert und damit den ersten Grund zu einer künstlerischen Machtstellung in England gelegt, wie sie vor ihm nur Händel besessen hatte. Von nun an wurde er ein oft und gern gesehener Gast des Inselreiches und übte daselbst als Verkünder der grossen deutschen Tonkunst einen bis in unsre Tage reichenden Einfluss aus. Beethoven und Schubert, ganz besonders aber Bach wurden durch ihn in England populär gemacht, und als Oratorienkomponist trat er die unmittelbare Nachfolge Händels im englischen Konzertleben an. Kein Wunder, dass er England fortan als seine zweite Heimat betrachtete und sich sogar im sonnigen Italien nach London zurücksehnte.

„Es soll nun einmal sein, dass das rauchige Nest mein Lieblingsaufenthalt ist und bleibt. Das Herz geht mir auf, sobald ich daran denke"[77])

schreibt er aus Neapel. Während seines ersten Aufenthalts in London ward ihm neben bewundernder Anerkennung der Presse auch ein kleiner Angriff einer musikalischen Wochenschrift zuteil. Der gerade in London anwesende belgische Musikgelehrte Fétis hatte eine mündlich hingeworfene kritische Aeusserung Mendelssohns über den in England hochverehrten nationalen Tondichter Purcell vorlauterweise weitergetragen, worauf die erwähnte spöttische Polemik gegen den „unhappy Mendelssohn" in einem „Music and Musicians" überschriebenen Aufsatz erfolgte. In würdiger und vornehmer Weise verwahrte sich der Angegriffene gegen Fétis' Indiskretion durch einen Brief an den Redakteur jener Zeitung und schloss mit den Worten:



Skizze aus dem Zeichen- und Reintagebuch Felix Mendelssohn Bartholdy's

von seiner Schottischen Reise mit Klingemann.

Mit Zustimmung der Verlagshandlung G. D. Baedeker in Essen aus dem in derem Verlage erschienenen Werk: Felix Mendelssohn Bartholdy's Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London (Preis elegant gebunden 6,00 Mark) abgedruckt.

„Indem ich mich selbst englischer „Musik und Musikern“ sehr verbunden fühle für den Genuss, der meinen kurzen Aufenthalt in diesem Lande zu einer der schönsten Perioden meines Lebens macht, muss ich hinzufügen, dass die Anspielungen in der letzten Nummer Ihrer Zeitschrift für mein Gefühl sehr unangenehm waren, weil sie beabsichtigt schienen, mir Missverständnisse bei denen zu erwecken, von denen ich soviel Güte erfahren und für die ich immer die lebhafteste Achtung empfinde.“[78])

Vielleicht legte dieses Vorkommnis den Grund zu einer dauernden Spannung zwischen Fétis und Mendelssohn, der noch in einem Brief an H. Bärmann vom 5. Sept. 1832, von der musikalischen Presse in Paris sprechend, die Wendung gebraucht: „weil ich mit dem Haupthahn Fétis entsetzlich verheddert bin, wir hassen uns gar nicht mässig.“[79])

François Joseph Fétis.

Als Kuriosum ist noch zu erwähnen, dass Mendelssohn in dieser Londoner Zeit zu seiner grössten Erheiterung den Auftrag erhielt, für eine Feier in — Ceylon, die der Emanzipation der dortigen Eingeborenen galt, ein Festlied zu komponieren.

Von musikalischen Persönlichkeiten, die Mendelssohn 1829 in London kennen lernte, sind erwähnenswert Sigismund Neukomm, den er als klugen und liebenswürdigen Menschen schätzte, als Komponisten aber unbedeutend fand, und besonders die jugendschöne Malibran-Garcia, die ihn durch ihre wilde Genialität so hinriss, dass der besorgte Vater aus seinen Briefen mehr als bloss künstlerische Bewunderung herauszulesen glaubte. Dagegen urteilte er über das Gros der in der italienischen Oper beschäftigten Sänger äusserst geringschätzig. An Devrient schreibt er: „Neulich sah ich Don Giovanni von den Italienern; es ist komisch. Pellegrini sang Leporello, betrug sich wie ein Affe, setzte einen Schluss von zehn Rossinischen Klatschtakten an seine erste grosse Aria an,“ ferner: „Eben geht der verfluchte Veluti an meinem Fenster vorbei; er ist ein erbärmlicher, jämmerlicher Kerl, dessen Gesang mich so anekelte, dass ich in der Nacht davon träumte.“ Notabene, Veluti war — Sopranist. In einem nach Hause gerichteten Brief[80]) heisst es: „Levasseur ist übrigens ein ziemlicher Bierbass und Curioni ein Halbbiertenor.“ Auch eine Hamletaufführung im Coventgardentheater mit dem berühmten Kemble in der Titelrolle empörte ihn durch die Willkür, mit der das Drama misshandelt wurde. Dagegen entzückten ihn die in den Palästen der Londoner Grossen aufgespeicherten Kunstschätze und boten seinem künstlerisch geschulten Auge reiche Anregung.

Henriette Sontag.

Bald nach Schluss der Londoner Konzertsaison löste sich der intime deutsche Freundeskreis auf. Während Moscheles sich zu einer Kunstreise nach Dänemark rüstete, suchte Mendelssohn Erholung für Körper und Geist auf einer Reise durch Schottland, die er gemeinschaftlich mit seinem Freunde Klingemann unternahm.

Ueber die Einzelheiten dieser zum Teil beschwerlichen und von der Ungunst der Witterung verfolgten Sommerreise sind wir durch eine Reihe interessanter „Doppelbriefe“ der Wandergenossen unterrichtet, die Hensel in seinem oft zitierten Werk mitteilt. Klingemann erscheint darin als geistreich-witziger und liebenswürdiger Berichterstatter von unverwüstlichem Humor, Mendelssohn dagegen spiegelt mehr die Launen von Wind und Wetter in seinem eignen Seelenzustand wieder, beide aber entwerfen Bilder von anschaulicher Frische und fesselndem Detail. Gegen Ende Juli brachen die Freunde zunächst nach Edinburgh auf; in dem düstern Königsschloss Holyrood besuchten sie mit andächtigem Schauer die Stätten, wo Maria Stuart „gelebt und geliebt hat“, wo der Sänger Rizzio sein Leben lassen musste. „Ich glaube, ich habe heut da den Anfang meiner schottischen Sinfonie gefunden“, schreibt Mendelssohn. Es währte aber noch über ein Jahrzehnt, bis aus dem flüchtigen Phantasiegebilde jenes Sommerabends das vollendete Meisterwerk der A-moll-Sinfonie erwuchs.

Von Edinburgh machten die Reisenden einen Abstecher nach Abbotsford zu Sir Walter Scott, sprachen ihn aber nur flüchtig, da er im Begriff war, abzureisen. Nun ging es über Stirling, Perth und Dunkeld ins schottische Hochland hinein; von Blair Atholl gingen sie zu Fuss über die Berge nach Inverary und näherten sich so dem Glanzpunkt ihrer Reise, den Hebriden. Hier besuchten sie die Insel Staffa mit ihren berühmten Basaltpfeilern und Höhlen, vor allem das Naturwunder der Fingalshöhle. Auf jedem Haltepunkt wurde eifrig gezeichnet, gedichtet und ausführlich nach Hause geschrieben. Bei den Kreuz- und Querfahrten durch die Inseln litt Mendelssohn schwer unter der Seekrankheit. „Er verträgt sich mit dem Meer besser als Künstler, denn als Mensch oder als Magen“ schreibt Klingemann launig. Und in der Tat entlockte die überwältigende Grösse der geschauten Wunderwelt des Meeres dem Künstler eine seiner herrlichsten Eingebungen: „Auf einer Hebride, den 7. August 1829“ schrieb er die ersten einundzwanzig Takte jenes geheimnisvollen, unvergleichlich poetischen Tonstücks nieder, das einige Jahre später als „Hebridenouverture“ ans Licht trat und sich die Welt eroberte. Mendelssohn fühlte wohl selbst den hohen Wert dieser Eingebung, denn den kurzen Brief, worin er jene musikalische Skizze nach Hause schickte, schliesst er mit den Worten: „Ihr werdet mich entschuldigen, wenn ich mich kurz fasse, auch steht das Beste, was ich zu melden habe, genau in den obigen Musikzeilen.“

In Paris erzählte er später F. Hiller:

„wie ihm nicht allein Gestalt und Farbe des Stücks beim Anblick der Fingalshöhle aufgegangen, sondern wie ihm auch die ersten Takte, das Hauptmotiv enthaltend, eingefallen seien Abends machte er mit seinem Freunde Klingemann einen Besuch in einer schottischen Familie. Im Salon stand ein Piano — es war an einem Sonntag keine Möglichkeit, Musik zu machen — er wendete seine ganze Diplomatie auf, bis es ihm gelang, das Instrument eine Minute lang zu öffnen, welche er dazu anwendete, schnell sich und dem wissenden Freunde jenes Thema vorzuspielen, aus welchem dann das originelle Meisterwerk hervorgewachsen[81])“.

Von den Hebriden fuhren die Freunde den Clyde herauf nach Glasgow. Die Hochlandfahrt war zu Ende, und Klingemann musste nach London zurückkehren. In Liverpool trennten sich die Reisegefährten am 19. August. Mendelssohn wollte von Holyhead noch Irland besuchen, gab aber wegen des schrecklichen Wetters den Plan auf und wandte sich über Chester nach Holywell. Aus Llangollen, einem kleinen Ort in Wales, schrieb er unterm 25. August 1829 einen höchst drolligen Brief über die dort grassierende „Volksmusik“[82]):

Handzeichnung Felix Mendelssohn Bartholdy's

von der Schottischen Reise mit Karl Klingemann.

Mit Zustimmung der Verlagshandlung G. D. Baedeker in Essen aus dem in derem Verlage erschienenen Werk: Felix Mendelssohn Bartholdy's Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London (Preis elegant gebunden 6 Mark) abgedruckt.

„Nur keine Nationalmusik! Zehntausend Teufel sollen doch alles Volkstum holen! Da bin ich hier in Welschland, und, o wie schön, ein Harfenist sitzt auf dem Flur jedes Wirtshauses von Ruf und spielt in einem fort sogenannte Volksmelodien d. h. infames, gemeines, falsches Zeug, zu gleicher Zeit dudelt eben ein Leierkasten auch Melodien ab, zum Tollwerden ist es, Zahnschmerzen habe ich leider davon;“

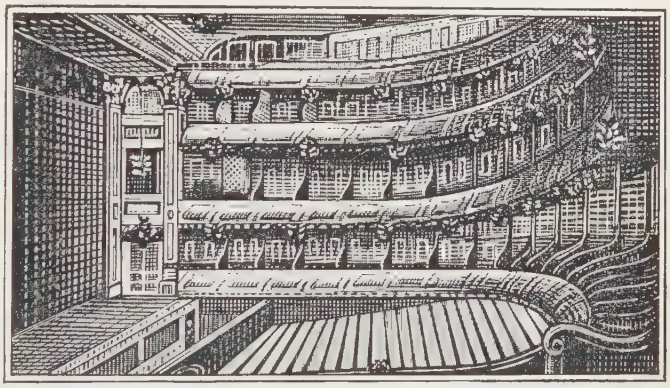
Charles Kemble.
Nach einer Litographie von Deveria.

und nachdem er sein Verdammungsurteil noch durch ein Notenbeispiel belegt hat, dessen Quinten- und Septimenparallelen schon dem Auge wehetun, schliesst er:

„Ich werde toll und muss das Schreiben auf nachher lassen.“

Vielleicht war Mendelssohn über sein Missgeschick um so ärgerlicher, als Zelter[83]) ihm aufgegeben hatte, „Lieder und Tänze an Ort und Stelle genauer aufzuzeichnen, als man sie durch reisende Liebhaber und ununterrichtete Nachschreiber bis jetzt kennt.“

Einen freundlichen Abschluss fand diese Reise durch einen mehrtägigen Aufenthalt Mendelssohns in Coed-du, dem bei Holywell gelegenen Landhause eines reichen englischen Minenbesitzers Taylor, dessen Familie er bereits zu Beginn der season in Bedford besucht hatte. Er lernte hier das englische Landleben unter liebenswürdigen und feingebildeten Menschen von der angenehmsten Seite kennen, zeichnete, musizierte, ritt eifrig spazieren und versäumte auch nicht, mit den drei reizenden Töchtern des Hauses ein wenig zu flirten oder, wie er sich gern ausdrückte, zu „lämmern“. Für sie komponierte er auch nach zartpoetischen Vorwürfen die „Drei Phantasien oder Capricen“ op. 16. Ein Strauss von Nelken und Rosen, den ihm die älteste Schwester Anne überreicht hatte, begeisterte ihn zu dem ersten dieser Stücke, dessen sanfte A-moll-Einleitung an den Anfang der schottischen Sinfonie anklingt. Es trägt im Autograph die Ueberschrift „Nelken und Rosen in Menge“. Die jüngste Schwester Honora zeigte ihm einst die Blüten einer kleinen, damals neu eingeführten Schlingpflanze mit gelben, trompetenartigen Kelchen und fragte im Scherz, ob er diese Trompeten nicht in das Orchester einführen wollte. Dieser Anregung verdankt das reizende, geistreiche E-moll-Scherzo (No. 2) seine Entstehung, eine Art Elfentanz, zu dem die Trompetenkelche ihre Fanfaren aufspielen. Den Rand des Notenblatts verzierte er mit Zeichnungen jener Blüten. Für die zweite Schwester Susan schrieb er das anmutig fliessende A-dur-Stück No. 3, das er „The Rivulet“ nannte. Es gibt eine tonmalerische Schilderung des kleinen Baches, der die Landschaft belebte und zum Lieblingsplätzchen der jungen Welt geworden war.



Covent-Garden-Theater (Innenansicht).

„Dies letzte Stück, glaube ich, ist das beste, was ich in der Art mir ausgesonnen habe, es ist so langsam laufend und ruhig und ein bischen langweilig einfach, dass ich es mir alle die Tage vorgespielt habe und sentimental dabei geworden bin."

schreibt der Tondichter selbst[84]). So treffend diese Charakteristik des sinnigen, klangschönen Tonstücks ist, wird es doch an Glanz der Wirkung und Eigenart von dem Scherzo übertroffen, dem unter den Dreien zweifellos die Palme gebührt, während das erste in der Erfindung am schwächsten erscheint.

Wir verdanken der Feder der ältesten Schwester Anne eine anmutige Schilderung dieser Episode in Mendelssohns Leben.[85]) Seine harmlos frohe, zu jedem Scherz aufgelegte, aber innerlich ernste Natur, die von Sentimentalität freie Liebenswürdigkeit seines Wesens, die anspruchslose Bescheidenheit, mit der er seine künstlerischen Gaben darbot, ja sogar zum Tanz aufspielte, gewannen ihm schnell die Sympathien jenes Kreises, den er immer wieder aufsuchte, wenn er nach England kam. Anfang September verliess er seine Gastfreunde und ging wieder nach London, wo er am 17. September das Unglück hatte, mit einem Wagen umzuwerfen und sich das Knie so bedeutend zu verletzen, dass er wochenlang das Bett hüten und seine geplante Heimreise nach Berlin um zwei Monate aufschieben musste. Er hatte sich mit seinem Vater in Holland treffen und mit ihm durch Holland und Belgien nach Hause reisen wollen, um Anfang Oktober zu Fannys Hochzeit in Berlin zu sein. Diese musste nun am 3. Oktober, zu allseitigem Kummer ohne ihn, gefeiert werden. Er aber fand in Klingemann, der sofort nach dem Unfall zu ihm zog, einen aufopfernden Pfleger und erfreute sich der rührendsten Teilnahme seiner englischen Freunde, die ihm durch häufige Besuche und Sendungen von Blumen und ausgesuchten Leckerbissen das schmerzhafte Krankenlager versüssten.

„Verzeiht die vielen Essgeschichten, es sind meine einzigen Amusements jetzt"

schreibt er am 9. Okt. 29. Trotzdem ward seinem lebhaften Naturell die unfreiwillige Musse zur Qual; seinen Mantel und seine Reisemütze liess er sich zum Trost seinem Bett gegenüber aufhängen. Auch Goethe bezeugte seine Teilnahme in einem Brief an Zelter. Er schrieb am 9. November 1829;

„Nun aber wünscht' ich zu erfahren, ob von dem werten Felix günstige Nachrichten eingegangen sind. Ich nehme den grössten Anteil an ihm; denn es ist ängstlich, ein Individuum, aus dem so viel geworden ist, durch einen niederträchtigen Zufall in seiner vorschreitenden Tätigkeit gefährdet zu sehen. Sagt mir etwas Tröstliches."

Endlich, am 6. November, durfte der Genesende in Klingemanns Gesellschaft die erste Spazierfahrt wagen, und eine Woche später reiste er zur Erholung nach Norwood Surrey zu seinem väterlichen Freunde, dem bekannten Musiker und Schüler Mozarts, Attwood. In dessen Musikschrank fand er zu seiner freudigen Ueberraschung die vollständige Orchesterpartitur der „Euryanthe" in Abschrift vor und vertiefte sich in das Studium des von ihm hochgeschätzten Werkes.[86])

Nach London zurückgekehrt, genoss er noch vierzehn Tage den anregenden Verkehr mit seinen deutschen Freunden Klingemann, Rosen, der an der Londoner Universität Sanskrit lehrte, den Aerzten Wilhelm Horn und Kind, der ihn behandelt hatte, und verliess gegen Ende November London, um über Calais ohne Aufenthalt nach Berlin zu fahren.

2. Das Intermezzo der „Heimkehr aus der Fremde".

An grössern Werken hatte Mendelssohn in England das oben besprochene Es-dur-Quartett op. 12 beendet; ausserdem beschäftigten ihn die Entwürfe der Hebridenouverture, der schottischen Sinfonie und einer Sinfonie zur Dreihundertjahrfeier der Augsburger Konfession. Dazwischen schuf er Kleineres, wie ein Orgelstück für Fannys Hochzeit, das aber bei der Trauung durch ein anderes, von Fanny selbst komponiertes, ersetzt wurde, ferner das anspruchslose H-moll-Scherzo für Klavier, das als Beilage der Berl. Allg. Mus. Zeit. 1829 ohne Opuszahl erschien. Sein Hauptinteresse aber beanspruchte die Arbeit an dem Liederspiel „Die Heimkehr aus der Fremde", das für die silberne Hochzeit seiner Eltern bestimmt war, und das er, bis auf die Instrumentation fertig, von der Reise mitbrachte. Den Text dazu hatte Klingemann verfasst, aber in steter Fühlung mit den Intentionen des Komponisten, sodass das vollendete Werk als ein Erzeugnis engster Geistesgemeinschaft beider Freunde angesehen werden kann. Hatte doch auch der sehr musikalische Klingemann seinerseits zu der Komposition beigesteuert. Das liebliche A-dur-Lied der Lisbeth (No. 12) wurde einem bereits erschienenen Liederheft Klingemanns notengetreu entnommen und von Mendelssohn nur instrumentiert.

Das Ganze ist eins der liebenswürdigsten und wertvollsten Kinder der Muse Mendelssohns. Seine jugendfrische Schaffensfreudigkeit, die Feinheit und Eigenart seiner Erfindung, die mühelose Formvollendung werden hier in der Wirkung noch gesteigert durch die intime persönliche Note, die diesem Singspiel einen ganz eigentümlichen Zauber verleiht; es ist eine der vollendetsten Gelegenheitskompositionen, die es gibt. Die harmlos gemütvolle Geschichte vom lange vermissten Sohn, der aus der Fremde in das traute Elternhaus heimkehrt, liess in Mendelssohns weichem Gemüt verwandte Saiten erklingen, der Gedanke, dass es galt, einen Ehrentag seiner über alles geliebten Eltern durch seine Töne zu verherrlichen, beflügelte seine Phantasie, und die Notwendigkeit auf ganz bestimmte Darsteller aus seinem häuslichen Kreise Bedacht zu nehmen gab seinen Gestalten Fleisch und Blut.

Das kleine Stück spielt unter einer Linde vor dem Hause eines Dorfschulzen, am Vorabend seines fünfzigjährigen Amtsjubiläums. Für diesen Ehrentag ist dem Schulzen auch das Eintreffen eines Werbeoffiziers angekündigt; es ist sein vor Jahren in den Krieg gezogener, seither verschollener Sohn Hermann, der aber zunächst unerkannt bleiben will und, als Spielmann verkleidet, ins Elternhaus kommt. Kurz vor ihm kommt Kauz, ein fremder Krämer, ins Dorf, der sich gern an die Stelle des verschollenen Sohnes im Schulzenhaus drängen und des Schulzen Mündel Lisbeth gewinnen möchte. Lisbeth aber hat ihrem Jugendgespielen Hermann, den sie liebt, die Treue bewahrt. Nun giebt er sich ihr zuerst zu erkennen und bittet sie um Fürsprache bei den Eltern. Kauz, der etwas von dem Gespräch der Liebenden erlauscht hat, verleumdet Hermann bei dem Schulzenpaar als Vagabunden, mit dem Lisbeth ein Einverständnis habe, findet aber bei der Mutter entrüstete Zurückweisung, beim Vater gänzliche Teilnahmlosigkeit. Als in der Nacht Hermann die Geliebte durch ein Ständchen wecken will, sucht ihn Kauz, als Nachtwächter verkleidet, zu stören. Hermann, der ihn erkennt, zieht sich kurze Zeit zurück, während Kauz in Form eines Nachtwächterliedes seine Liebe erklärt. Inzwischen kommt Hermann, mit Hilfe des echten Nachtwächters ebenfalls als Nachtwächter vermummt, zurück und nimmt Kauz fest. Ueber dem Lärm erwacht der Schulze,

auf seine Bitte gibt Hermann den Festgenommenen frei, und alle gehen zur Ruhe. Nach einer Nacht und Morgen schildernden Zwischenmusik tritt Lisbeth aus dem Haus und spricht ihre Feststimmung in einem heitern Lied aus. Ihr folgen bald der Schulze und seine Frau, und die Jubelfeier nimmt unter Teilnahme der Landleute ihren Anfang. Auch Kauz tritt auf und hat die Stirn, sich als Werbeoffizier und Sohn des Hauses auszugeben, wird aber von Hermann, der sich nun seinen Eltern zu erkennen gibt, entlarvt und verschwindet eiligst. Damit aber alles fröhlich ausklingt, erscheint er noch einmal in seiner wahren Gestalt als Krämer und bietet unverfroren seine Waren aus, die andern aber vereinigen sich in dem Schlussgesang:

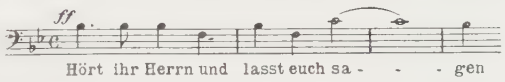
„Es knüpft sich Neues mit dem Alten,
Und alles Alte wird so neu.
Ein süsses Leben soll hier walten,
Der Bund besteh'n in Lieb' und Treu!"

Natürlich waren diese Worte „ad spectatores" gerichtet.

Mendelssohn hat zu diesem altväterischen, mit verbrauchten Verkleidungsmotiven arbeitenden Buch eine Musik geschrieben, der man eine feine, auch in den Ensemblesätzen sicher festgehaltene Charakteristik der einzelnen Personen und eine wirksame melodramatische Belebung der Bühnenvorgänge nachrühmen muss. Allerdings sind die dramatischen Höhepunkte der Wiedererkennungsszenen mit Lisbeth und den Eltern in den Dialog verlegt und die Musik, ganz im Stil des Singspiels, mehr der zarten Stimmungsmalerei und lyrischen Ausdeutung des Gefühlslebens als der realistischen Vertonung der Handlung dienstbar gemacht. Nur die Nachtwächterszene — ein harmlos naiver Vorläufer der Nachtmusik im zweiten Akt der „Meistersinger" — macht hierin eine Ausnahme. Das ganze Werk aber ist von so entzückender musikalischer Frische und in so reichen Wohllaut getaucht, dass der Hörer sich der Schwächen des Textbuches kaum bewusst wird.

Die Ouverture, ein heute noch oft und gern gehörtes Stück, beginnt mit einem sanften Andante, (A-dur, $^6/_8$); Mendelssohn nannte es „seine Widmung, seine Reverenz, mit der er vor die Eltern hinträte, seine Arbeit zu überreichen."[87]) Das sich anschliessende Allegro di molto knüpft motivisch an das oben erwähnte Lied der Lisbeth an. Als der Vorhang aufgeht, sitzt die Mutter am Spinnrocken und singt eine Romanze (E-moll, $\mathbf{C}$) vom Königssohn, den seine Mutter auf einer fernen Insel als Mädchen verkleidet erziehen lässt, „damit er vor Schaden behütet sei", der aber doch, der Stimme der Natur folgend, in den Krieg zieht. „Denn wilde Jugend, wer hüt't die!" heisst der dreimalige Refrain des stimmungsvollen, in Ton und Klangfarbe aparten Liedes. In dem folgenden Duett, G-dur, $^3/_8$, mischt sich reizvoll die heitre Weise der mit Festvorbereitungen beschäftigten Lisbeth in die sanfte Klage der um ihren verschollenen Sohn trauernden Mutter. Doch gewinnt in dem abschliessenden Allegro moderato $\mathbf{C}$, auch bei der Mutter die Feststimmung die Oberhand. Dagegen verfällt Lisbeth, als sie allein ist, in sinnende Schwermut und haucht ihre Sehnsucht nach dem Geliebten in einem sanften, von einem Solocello begleiteten Liede (G-moll, $^3/_4$) aus. Das nun folgende Auftrittslied des Kauz (Allegro vivace, $^2/_4$, D-dur), der sich selbst à la Figaro als eine Art Allerweltsfaktotum schildert, ist eine echte Buffoarie von feinster Ausarbeitung und fordert grossen Stimmumfang und flüssiges Parlando, Eigenschaften, worin Devrient, für den die Rolle gedacht war, glänzte. Das Abendlied Hermanns (Andante, G-dur, $^6/_8$) ist eine melo-

dische Eingebung echt Mendelssohnschen Gepräges, zugleich von eindringlicher Volkstümlichkeit und gewählter Ausdrucksweise. Alle seine drei Strophen münden in einen eigenartigen H-moll-Refrain im $^2/_4$-Takt, dessen kriegerische Töne seltsam mit der innigen Weichheit der G-dur-Melodie kontrastieren. Das folgende Terzett (Vivace, A-dur) ist das ausgeführteste und kunstvollste Ensemble des Singspiels. Lisbeth und Hermann, die sich wiedererkannt haben, sprechen in jubelnden Tönen ihre Liebe aus, dazwischen tritt Kauz mit seiner plumpen Grosssprecherei und bedroht Hermann, wird aber von ihm und Lisbeth energisch zurückgewiesen. Hinreissende Melodik vereinigt sich in diesem Meisterstück mit treffender musikalischer Charakterzeichnung; die wilde D-dur-Stretta im $^6/_8$-Takt mit den Schlussworten „hebt euch von hinnen“ und „nehmt euch in Acht“ ist ein Seitenstück zu dem polternden Männerterzett, das den ersten Akt von Mozarts „Entführung“ abschliesst. Gemächlichere Töne schlägt das zweite Terzett (F-dur, $^3/_4$) an, in dem Kauz das alte Ehepaar zu beschwatzen sucht. Der Komponist erzielt hier eine echte Schwankwirkung dadurch, dass er den Schulzen nur auf dem einen Ton f singen lässt. Die Rolle war für seinen ganz unmusikalischen Schwager Hensel bestimmt, der auf diese Weise für die Mitwirkung gewonnen werden konnte. Ueber dieser stagnierenden Stimme entwickeln die beiden andern einen lebhaften musikalischen Dialog, und selbst der Zwang des festgehaltenen f wird für den Komponisten zur Quelle hübscher harmonischer Wendungen. In den nun folgenden Szenen wird der Musiker Mendelssohn am meisten zum Dramatiker, insofern er zu Gunsten der drastischen Wirkung selbst nicht davor zurückscheut, die reine Schönheitslinie zu durchbrechen. In Hermanns zartes, auf den echten Serenadenton gestimmtes Lied (Con moto, G-moll) platzt der falsche Nachtwächter Kauz mit dem bekannten Wächterruf:



derb hinein, unbekümmert um das harmoniefremde f, und wiederholt diese Unterbrechung mit den Worten: „bewahrt das Haus vor Feu'r und Licht!“ mit noch gesteigerter Dissonanzwirkung. Als Hermann nach einer unwillig gesprochenen Verwünschung sein Lied zum drittenmal beginnt, überschreit ihn Kauz mit langgezogenen, diesmal der Harmonie angepassten Tönen und beginnt, nachdem der Nebenbuhler das Feld geräumt, sein groteskes Liebeslied im Ton des Nachtwächterrufes. Der schnell zurückgekehrte Hermann übt nun Rache, indem er zu dem verhallenden b des Liedes mit dem Ruf: „zwölf hat's geschlagen“, ein kräftiges h anstimmt, das dem entsetzten Kauz den Angstschrei entlockt: „alle guten Geister! der rechte Nachtwächter!“ Von treffender Charakteristik ist das nun folgende Duett (E-dur $^2/_4$): während Hermann unter martialisch geschmetterten Drohungen den Gegner festnimmt, sucht dieser ihn mit leporellohafter Aengstlichkeit zu beschwichtigen, bricht aber schliesslich in jämmerliches Hilfegeschrei aus, das den Schulzen herbeiführt. Nun lässt Hermann von Kauz ab und wiederholt ironisch die Quintensprünge des Nachtwächterliedes mit den Worten: „er kann getrost von dannen gehn“; dann stimmen beide einen durchweg pianissimo gehaltenen, in flüchtigen Sechzehnteln dahinhuschenden Zwiegesang an, wie ihn in so prickelnder Lebendigkeit, mit so zauberischem Wohllaut nur Mendelssohn schreiben konnte. Dieses Sätzchen bereitet die stimmungsvolle Nachtmusik vor, die in mächtigem Crescendo das allmähliche Erwachen des Morgens schildert und, als Lisbeth auftritt, in das freundliche Begrüssungsmotiv der Ouverture mündet. Das erwähnte Lied

der Lisbeth zeigt, wie sich Klingemann ganz in die musikalische Empfindungsweise seines Freundes eingelebt hatte; es ist durch und durch Mendelssohnisch. Der Begrüssungschor (No. 13, D-dur, 𝔊) ist ein schlicht gehaltenes, festlich frohes Stück von grossem Wohlklang und weist in seinen Eingangsworten:

„Wir kommen, wir nahen mit Jubelgesängen,
Die Stimmen der Treue, der Liebe sind wach."

wiederum auf die häusliche Feier hin. Mendelssohn setzte die ersten Takte der Instrumentaleinleitung dieses Chores an den Kopf eines Briefes, den er am 15. März 1832 seiner Mutter zum Geburtstag schrieb; es war ein Zitat seines musikalischen Glückwunsches für die Eltern. Das die Haupttonart A-dur wieder aufnehmende Finale setzt mit einer herzlichen, gemütswarmen Kantilene des wiedergewonnenen Sohnes ein und klingt nach der kurzen, drolligen Episode des als Krämer wiederkehrenden Kauz in einem anmutig schwebenden, von fliessenden Arpeggien umwogten Chorsatz aus.

Mit diesem liebenswürdigen Werk zog Mendelssohn Anfang Dezember 1829 wieder in das geliebte Elternhaus ein. Er war noch nervös von dem langen Krankenlager, musste am Stock gehen und einige Zeit ärztliche Behandlung in Anspruch nehmen. Aber mit Feuereifer machte er sich an die Arbeit des Instrumentierens und Einübens seiner kleinen Oper. Er fand Devrients und die neuvermählten Hensels im Gartenhaus, Leipziger Strasse 3, wohnlich eingerichtet, und nun begann ein fröhliches künstlerisches Zusammenleben. Die Proben wurden, da es die Eltern zu überraschen galt, in den Gartenwohnungen abgehalten, Fanny sang die Schulzin, Rebekka die Lisbeth und der mit wundervoller Tenorstimme begabte Student Mantius, der bald zur Oper überging, den Hermann. Auch Fanny komponierte zu der Feier ein kleines von Hensel gedichtetes Festspiel, wobei ihr der Bruder zur Hand ging. Alles war in schönster Ordnung, die Generalproben waren auf der Bühne des Salons in Kostüm und Orchester abgehalten worden, als im letzten Augenblicke Devrient für den Festabend zu einem Hofkonzert befohlen wurde. Dieses drohende Hindernis setzte Felix in förmliche Wut, er fing an irre zu reden, unaufhörlich englisch zu sprechen und beängstigende Symptome gestörten seelischen Gleichgewichts zu zeigen. Ein Machtspruch seines Vaters brachte ihn zu Bett, und ein zwölfstündiger tiefer Schlaf heilte ihn von diesem Paroxysmus. Devrient, dem wir diese Mitteilung verdanken[88]), berichtet, dass überhaupt der Schlaf bei Mendelssohn ein wohltätiges, allzeit zu Gebot stehendes Ausgleichungsmittel für seine rastlose, intensive Gehirntätigkeit war; gleich andern genialen Menschen konnte er jederzeit, wenn er allein und unbeschäftigt war, sofort tief einschlafen.

Durch Entgegenkommen des Intendanten Grafen v. Redern wurde Devrient von dem Hofkonzert früher entlassen, und so konnte das Programm des Polterabends am 25. Dez. 1829 ohne Störung abgewickelt werden. Die „Heimkehr", als Mittelpunkt des Ganzen, hatte einen durchschlagenden Erfolg, und man drängte den Komponisten von allen Seiten, sie öffentlich aufführen zu lassen. Er wollte indes nichts davon wissen, ein Werk, in dem er mit Recht ein Stück Familienleben verkörpert sah, der Oeffentlichkeit preiszugeben. Erst nach seinem Tode wurde es mehrfach öffentlich aufgeführt, so in Leipzig am 20. April 1851 und am 4. November 1883, in London am Haymarket-Theater in Chorleys Uebersetzung am 20. Juli 1851[89]). Im Druck erschien es 1851 aus dem Nachlass als Op. 89. Mendelssohn nahm aber mit diesem Werk keineswegs Abschied von der Opernkomposition, im Gegenteil zieht sich der Wunsch für die

Bühne zu schaffen wie eine unglückliche Liebe durch sein ganzes Leben. Ob er dazu in hohem Masse berufen war, ist nicht ohne weiteres zu entscheiden. Vielleicht war er zu sehr absoluter Musiker, um in der Mischgattung der Oper zwischen der Rücksicht auf die musikalische Kunstform und der dramatischen Auslegung des Textes die richtige Mittellinie zu finden, wie es der einzige Mozart in unerreichter Vollendung gekonnt hatte. Dass er aber dramatisch wahr zu empfinden und zu gestalten fähig war, beweisen zahlreiche seiner Werke auch ausser der Sommernachtstraummusik und der „Heimkehr". Aber er stellte ganz eigentümliche Anforderungen an einen Operntext. Holtei, mit dem er darüber verhandelt hatte, sagte: „Mendelssohn wird niemals einen Opernstoff finden, der ihm genügt; er ist viel zu gescheit dazu."[90]). Und sein eigner Vater meinte: „Ich fürchte, Felix wird bei seiner Mäkelei ebensowenig einen Operntext als eine Frau bekommen"[91]). An Devrient, dem er als gewandtem Librettisten und hochgebildetem Theaterfachmann am liebsten sein Opernleid klagte, schrieb er am 13. Juli 1831 aus Mailand:

„Gib mir eine rechte Oper in die Hand, und in ein paar Monaten ist sie komponiert... Und einen Text, der mich nicht ganz in Feuer versetzt, komponiere ich nun einmal nicht."

Und noch am 26. April 1845 dringt er in den Freund, ihm wenigstens

„den Stoff und das allerroheste Szenarium" zu verschaffen: deutsch müsste es sein und edel und heiter; sei es eine rheinische Volkssage, oder sonst ein echt nationales Ereignis, oder Märchen, oder ein rechter Grundcharakter (wie im „Fidelio"). Es ist nicht Kohlhas und nicht Blaubart oder Andreas Hofer oder die Loreley — aber etwas von alledem könnte dabei sein.

Eduard Mantius.

Und Devrient hat es wahrlich an eifrigem Bemühen nicht fehlen lassen, den Wunsch seines bewunderten Freundes zu erfüllen! Aber schliesslich musste er mit Recht verzweifeln. Und wenn es Mendelssohn nicht gelang, sich die Bühne zu erobern, so lag das weniger an Schwächen seines musikalischen Naturells als an den falschen Anschauungen, die er vom Wesen des Librettos hatte. Dafür liegt ein untrüglicher Beweis vor in seiner Ablehnung des „Heiling", den Devrient eigens für ihn geschrieben hatte und der nachmals in Marschners Komposition seine hervorragende Bühnenwirksamkeit erwiesen hat. Devrient hatte das Buch 1827 für Mendelssohn verfasst, nachdem dieser schon eine frühere Arbeit des Freundes, „Olint und Sophronia", zurückgewiesen hatte. Aber auch den „Heiling" lehnte der überkritische Tondichter, zum Teil durch Marx beeinflusst, ab, wegen der Aehnlichkeit mit dem „Freischütz", und weil ihm die Gestalt des Helden unsympathisch war. Devrient verlor vorläufig die Lust, das Buch einem anderen Musiker zu übergeben, sandte es aber dann 1831 anonym an Marschner, der sofort Feuer fing. Nun schrieb Mendelssohn am 27. August 1831 an Devrient:

„Dass Marschner den „Heiling" komponiert, freut mich ungemein, und zwar desswegen, weil ich glaube, dass kein Mensch jetzt ihn so gut hätte komponieren können wie der, und weil ich fest überzeugt bin, dass die Oper einen grossen Effekt machen wird mit seiner Musik."

Das geschah denn in der Tat bei der ersten Aufführung des Werkes mit Devrient in der Titelrolle in Berlin am 24. Mai 1833. Mendelssohn hatte schon vorher, als einzelne Partiturstücke des Heiling ankamen, grosses Gefallen an

der Musik gefunden und sie sogar teilweise gegen den Dichter, der manches anders wünschte, verteidigen müssen. Mit stillem Neid sah er „auf die so rührige Opernarbeit, nach der er sich so lebhaft sehnte“ berichtet Devrient und fährt fort:

„Er machte mir sogar Vorwürfe: dass ich meine besten Sachen für andere arbeite und nicht für ihn.

„Habe ich den Heiling nicht einzig für Dich geschrieben, und hast Du ihn nicht verschmäht?“

„Du hast seitdem sehr vorteilhaft daran geändert.“

„Hätte ich das für Dich nicht viel lieber getan?“[92])

Nachdem Mendelssohn so um einen trefflichen Operntext gekommen war, hoffte er auf eine Bearbeitung von Shakespeares „Sturm“ durch Immermann. Aber dieser widersetzte sich den Aenderungsvorschlägen des Komponisten, und die Sache zerschlug sich ebenso wie der Plan einer „Genovefa“ mit Charlotte Birch-Pfeiffer. Auch die in London auftauchenden Opernpläne, ja sogar ein direkter Auftrag der Münchener Theaterintendanz führten nicht zum Ziele. Eine von Bauernfeld angebotene Zauberoper wies Mendelssohn zurück, Unterhandlungen mit Scribe, Gutzkow und Fürst blieben resultatlos. 1835 schrieb er aus Düsseldorf an Franz Hauser:

„Wenn ich nur einen rechten Text kriegen könnte, hungrig genug bin ich darauf und wollte nicht übel drüber herfallen. Aber Klingemann tut gar nichts und macht mir keinen Vers, und sonst kenne ich keinen ordentlichen Dichtermenschen.“

Im Februar 1838 klagt er seiner Schwester Rebekka[93]):

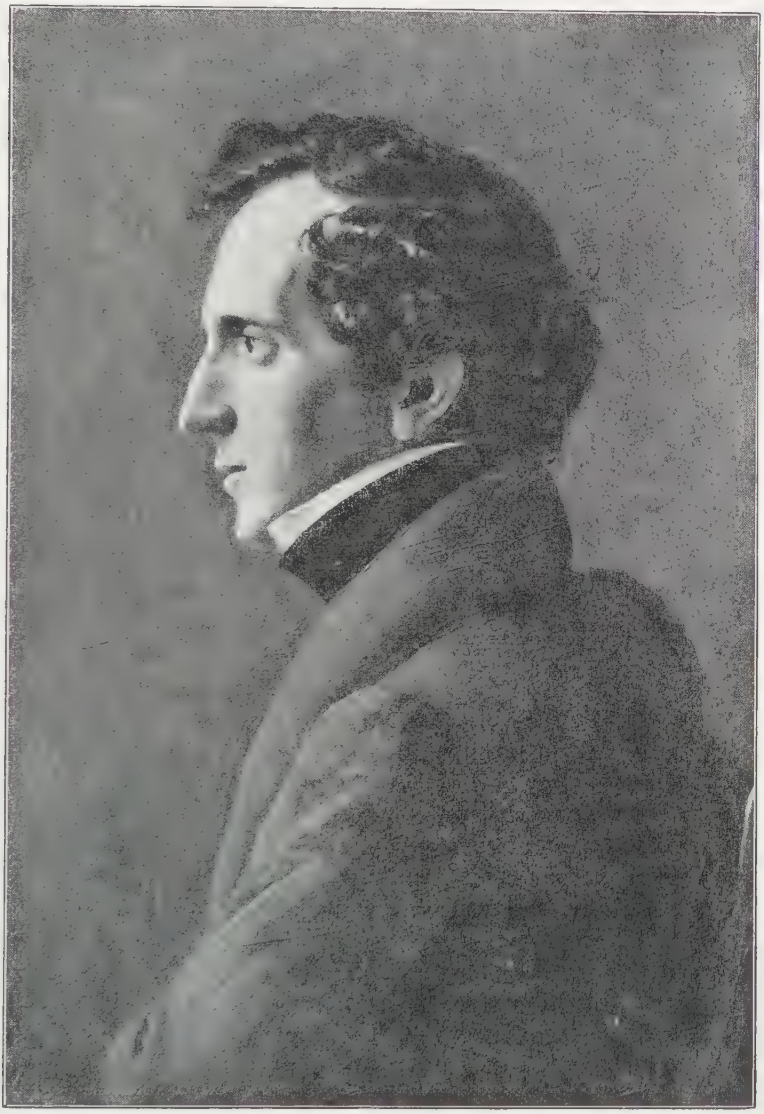
„Vier Opernsüjets habe ich in der vorigen Woche zugeschickt bekommen, eins war immer lächerlicher als das andre —“.

Mit Charles Duveyrier verhandelte er am 4. Januar 1843 in einem langen, französisch geschriebenen Briefe über einen Operntext nach Schillers Jungfrau von Orléans[94]). Der Zeichner und Schriftsteller J. K. Lyser schrieb ihm in der ersten Leipziger Zeit eine Oper „Isola“ nach v. Rumohrs Erzählung „Savello“, aber Mendelssohn wies den Text zurück, weil der Inhalt „sein sittliches Gefühl verletzte“.

Der langmütige Devrient erbot sich auch in den vierziger Jahren noch mehrmals zur Bearbeitung eines geeigneten Opernstoffs; aber keiner fand Gnade vor Mendelssohn, der schliesslich kurz vor seinem Tode mit Geibel Unterhandlungen anknüpfte, die zu einer Bearbeitung der Loreleysage führten; über der Komposition dieses Librettos, das dem Meister ebenfalls nur bedingt zusagte, starb er. Der schöne Torso, den er hinterliess, hat sich die Bühne dauernd nicht erobern können, so hinreissend er im Konzertsaal wirkt.

Wäre Mendelssohn naiver an einen kraftvollen Opernstoff herangetreten, vielleicht wäre ihm der grosse Wurf gelungen. Aber er suchte verkehrterweise in einem Libretto zu sehr die Elemente, die seiner eignen lyrisch-zarten Natur entgegenkamen. Charakteristisch ist, dass er sich am liebsten immer gerade an Klingemann, den Lyriker, wandte, dem das Theaterblut ebenso fehlte wie ihm selbst. Heine schrieb aus Paris an die „Augsburger Allgemeine Zeitung“ unterm 25. April 1844 einen „musikalischen“ Bericht, wo es nach einer ziemlich verunglückten Parallele zwischen Tieck und Mendelssohn heisst: Beiden eigen ist der hitzigste Wunsch nach dramatischer Leistung, und auch Mendelssohn wird vielleicht alt und mürrisch werden, ohne etwas wahrhaft Grosses auf die Bretter gebracht zu haben. Er wird es wohl versuchen, aber es muss ihm misslingen, da hier Wahrheit und Leidenschaft zunächst begehrt werden.“[95])

Heine musste es eigentlich wissen — hatte er doch selbst in seinen Jugenddramen „Ratcliff“ und „Almansor“ vergebens seine Hand nach dramatischem Lorbeer ausgestreckt! Aber er geht fehl, wenn er bei Mendelssohn die Wahr-



Felix Mendelssohn Bartholdy.
(Original im Besitz des Herrn Paul Joachim, Berlin.)

heit vermisst. Im Gegenteil — vielleicht war dieser zu wahr, um mit seiner reinen Kunst in der Scheinwelt der Bühne eine Heimstätte zu finden.

Neben den oben erwähnten grösseren Plänen, die Mendelssohn in England und Schottland beschäftigten, sind auch zwei Klavierwerke zu nennen, die, wenn auch später erschienen, zweifellos durch jene erste grössere Reise angeregt worden sind. Die Phantasie, op. 15, über das irländische Lied „The last

rose“ (E-dur) ist ein gefälliges Tonstück, aber keine organische Verarbeitung der schönen irischen Volksmelodie; sie knüpft nur äusserlich an das Thema an und lässt in ihrem etwas willkürlichen Wechsel von Tempo, Ton- und Taktart die sonst so straffe Gliederung der Mendelssohnschen Form vermissen. Dagegen trägt die Fis-moll-Phantasie, op. 28, mit Recht ihren Namen, der hier nicht Formlosigkeit und Willkür decken soll, sondern die an kein bestimmtes Schema gebundene, freie aber logische Durchführung der musikalischen Gedanken bezeichnet. Sie gliedert sich in drei Sätze. Der erste (Fis-moll) verarbeitet ein ausdrucksvolles, volksliedartiges Thema, dem durch Einstreuung harmonisch reicher Zweiunddreissigstel-Arpeggien ein improvisatorischer Charakter gewahrt wird. Der zweite (A-dur, ¢) ein gefälliges Intermezzo von anmutigem Fluss, leitet zu dem abschliessenden Presto (6/8) in der Haupttonart über, dem ausgeführtesten und glänzendsten Satz des Werks. Dieses Finale hält an der Sonatenform fest und rechtfertigt einigermassen den Untertitel „Sonate écossaise“, den das Manuskript trägt. Das hinzugefügte Datum, 29. Januar 1833, kann sich nur auf eine Umarbeitung des Werkes beziehen, da der Komponist es schon am 24. Mai 1830 bei Goethe vorspielte[96]). Er widmete es später seinem Freunde Moscheles.

Auch eine frische Blüte Mendelssohnscher Lyrik war in London entstanden: das später ohne Opuszahl erschienene Lied „Der Blumenkranz“. (The garland) Der Text von Th. Moore zeigt eine merkwürdige Aehnlichkeit mit dem Gedicht „Die Kränze“ aus G. Fr. Daumers „Polydora“, das durch Brahms' schöne Komposition (op. 46, No, 1) bekannt geworden ist. Auch Mendelssohn schildert mit diskreter Tonmalerei die Tautropfen, die gleich Tränen aus Blumenkelchen auf die Geliebte niederfallen sollen, und hebt dadurch noch die warmblütige Kantilene der Singstimme.

Nach Berlin zurückgekehrt, bereitete Mendelssohn die Herausgabe zweier Liederhefte vor, die als op. 9 kurz vor seiner Abreise nach dem Süden im Frühjahr 1830 bei Schlesinger erschienen. Das erste Heft ist „Der Jüngling“, das zweite „Das Mädchen“ überschrieben. Sieben der zwölf Lieder sind von J. G. Droysen gedichtet, tragen aber zum Teil das Pseudonym „Voss“, zum Teil gar keinen Autornamen („Wartend“ und „Im Frühling“). Wie schon erwähnt, sind „Sehnsucht“, „Verlust“ und „Die Nonne“ von Fanny komponiert; G. Droysen behauptet dasselbe auch von No. 7, „Ferne“[97]. Zweifellos entstammt ein Teil dieser Lieder früheren Jahren. Ihr Wert ist ungleich, als besonders gelungen sind hervorzuheben: die stimmungsvolle Romanze „Wartend“ mit dem lang hallenden Refrain „Komme du bald!“ und das auf einen sanften Barcarolenton gestimmte „Scheidend“. Das dem Quartett op. 13 zu Grunde gelegte Lied „Frage“ eröffnet die Sammlung[98].

Die Hauptarbeit Mendelssohns im Winter 1829/30 galt der Vollendung seiner D-moll- (Reformations-) Sinfonie. Er machte bei diesem Werke nach Devrients Mitteilung einen interessanten technischen Versuch. Statt es in der üblichen Weise erst zu skizzieren und dann für Orchester auszuarbeiten, schrieb er die Komposition von Anfang an taktweise in voller Partitur fertig nieder, gleich einem Bildhauer, der ohne vorheriges Modellieren und Punktieren die Gestalten seiner Phantasie aus dem Marmorblock herausschlägt. Allerdings pflegte er seine Werke vor der Niederschrift in grossen Zügen im Kopfe zu vollenden; er bekannte aber doch von dieser Arbeit, sie sei so anstrengend, dass er sie nie wiederholen werde, und beschränkte sie auf den ersten Satz der Sinfonie.

Trotz manchen Schönheiten hat das Werk nicht durchzudringen vermocht. Der stimmungsvollen und fein gearbeiteten D-dur-Einleitung des ersten Satzes und dem flotten und liebenswürdigen zweiten Satze (Allegro vivace, B-dur, $^3/_4$) mit seinem allerliebsten G-dur-Trio stehen in dem ersten und letzten Satz, die doch die Hauptträger des sinfonischen Gedankens sein sollen, zwei mehr kunstvolle Arbeit als Inspiration zeigende Stücke gegenüber. Auch der dritte Satz, ein kurzes Andante in G-moll, ist bei aller zumeist aus dem Streichorchester geschöpften Klangschönheit thematisch nicht hervorragend. Eine Stelle der Einleitung:

bringt das auch von Wagner im Parsifal als Gralsmotiv benutzte Amen der sächsischen Liturgie, das Finale verarbeitet den Lutherschen Choral „Ein' feste Burg".

Mendelssohn hoffte das Werk bei seiner Anwesenheit in Paris 1832 in den Conservatoire-Konzerten aufzuführen. Aber nach Hillers Bericht[99]) wurde es nur in einer Probe gespielt, missfiel jedoch den Musikern, die es zu „scholastisch" fanden; es seien „zu viele Fugatos, zu wenig Melodie" darin. So wurde es vom Programm abgesetzt, was den Komponisten natürlich kränkte. Später dachte er kühler über sein Werk; in einem Brief vom 26. Juni 1838 schreibt er:

„Die Sinfonie zur Feier des Reformationsfestes bedaure ich Ihnen nicht schicken zu können, da es eine so jugendliche Jugendarbeit ist, dass ich mich zuweilen wundre, dass ich sie nicht besser gemacht habe, und da ich sie also aus dem Gefängniss in meinem Schrank nicht entwischen lassen darf."

Noch schärfer heisst es in einem Brief an Jul. Rietz vom 11. Febr. 1838:

Die Reformationssinfonie kann ich gar nicht mehr ausstehen, möchte sie lieber verbrennen als irgend eines meiner Stücke; soll niemals herauskommen"[100]),

und ein späterer Brief an Rietz vom 23. April 1841 sucht das Misslingen dieser Arbeit eingehend zu begründen. Hiernach erscheint es verständlich, dass Mendelssohn die Sinfonie nicht veröffentlicht hat; nach seinem Tode erschien sie (1868) als op. 107.

3. Weimar, München, Wien, Venedig.

Wie hoch man schon in dieser Zeit Mendelssohns geistige Bedeutung bewertete, erhellt daraus, dass 1830 an der Berliner Universität im Hinblick auf ihn, den Einundzwanzigjährigen, ein Lehrstuhl für Musik geschaffen wurde. Glücklicherweise lehnte er den ehrenvollen Antrag ab und lenkte die Wahl auf Marx, der denn auch den letzten Jahrgang seiner Zeitung (1830) als „Professor an der königlichen Friedrich Wilhelms-Universität zu Berlin" zeichnen konnte. Mendelssohn aber rüstete sich gegen Ende März zur Reise nach dem Süden.

„Ich kann die Zeit nicht erwarten, dass der Junge aus dem vertrackten Berlinschen Klimperwesen und nach Italien kommt, wohin er nach meinem Dafürhalten gleich zuerst hätte kommen sollen."

schreibt Zelter am 10. Mai 1830 an Goethe. Und gewiss sehnte sich der „Junge" selbst nach dem herrlichen Reiseziel. Aber am Vorabend seiner Abreise erkrankte seine Schwester Rebekka an den Masern, und auch Felix und Paul wurden bald von der Krankheit ergriffen, sodass die Reise bis zum Mai verschoben wurde. Am 7. Mai[101]) 1830 verliess er endlich Berlin, verlebte in Dessau, bis wohin ihn sein Vater begleitet hatte, ein paar Tage mit seinem Freunde J. Schubring und nahm seinen Weg über Leipzig, Weissenfels und

Naumburg zunächst nach Weimar, um für seine Fahrt den Segen des klassischen Italienfahrers Goethe zu erbitten. Es war das letzte Mal, dass er seinen grossen Freund von Angesicht sah. Ueber die Tage seines Aufenthalts in Weimar, wo er am 20. Mai eintraf, liegt aus der Feder der 1811 geborenen Baronin Jenny v. Gustedt, geb. v. Pappenheim, die zu den Intimen des Goetheschen Kreises gehörte, ein anschaulich-frischer Bericht vor[102]). Sie schreibt:

„Er sah zart aus, ging etwas gebückt, und sein Gesicht machte mir keinen bedeutenden Eindruck. Denselben Nachmittag traf ich ihn bei der Gräfin Henckel und glaubte einen andern Menschen zu sehen. Die Lebhaftigkeit seines Mienenspiels, seine Grazie, die doch durchaus nichts Weibisches hatte, sein strahlendes Lächeln, als ob man einen Vorhang von einem Fenster wegzöge und nun in den schönen Frühling sähe, das alles machte seine Erscheinung zu einer sich der Erinnerung dauernd einprägenden. Und nun sein Spiel, das so ganz er selber war: kein Gefühl, das ins Bizarre ging, keine Disharmonie, die sich nicht milde auflöste, keine Virtuosenkunststückchen, bei deren Anblick uns schwindelig wird. Hummel schien mir mit mehr Feuer, mit mehr äusserer Leidenschaft zu spielen, aber man empfand nicht wie bei Mendelssohn, dass so ganz das Herz im Spiele lag.

Von Anfang an verbrachte er den grössten Teil des Tages im Goetheschen Hause. Er war wirklich Goethes David, denn er verscheuchte jede Wolke von der Jupiterstirn unsers Dichters. Jedem, der damals Mendelssohn kannte, wird es begreiflich sein; trat er doch mit dem ganzen Zauber der Jugend, der Genialität, der glücklichen Zukunftsträume in unsern Freundeskreis. Vormittags war er meist allein mit seinem Gönner, der nie müde wurde, ihm zuzuhören. Alles was Kunst im weitesten Begriff berührte, fasste er mit Begeisterung auf, während das wissenschaftliche Gebiet, besonders das naturhistorische, nicht in seinen Interessenkreis zu ziehen war, obwohl er es gut zu verbergen wusste. Goethe, dem, seiner eignen wunderbaren Natur nach, jede Einseitigkeit unverständlich blieb, versuchte oft auf Felix einzuwirken. Es blieb vergebene Mühe; einmal soll Goethe sogar — ganz Saul! — seinem Liebling zornig den Rücken gekehrt haben, weil er ihn nicht verstand. Aufs Höchste erschrocken, sass Mendelssohn wie versteinert vor dem Flügel, bis er, fast unbewusst, mit den Fingern die Tasten berührte und, wie zu eigenem Trost, zu spielen begann. Plötzlich stand Goethe wieder neben ihm und sagte mit seiner weichsten Stimme: „Du hast genug, halt's fest". So erzählte Felix, der lange dem Sinn der Worte nachgrübelte . . . Selbst August v. Goethe, der sehr selten ein liebevolles Urteil über fremde Menschen hatte, gab zu, dass er das Zeug dazu habe, alle Welt, selbst ihn, mit sich fortzureissen."

Er machte auch „allerliebste" Verse für das „Chaos", eine Privatzeitung, die unter Ottilie v. Goethes Redaktion an den Sonntagen erschien und zu der Goethe, wie sein ganzer Kreis, Beiträge lieferte. Später sandte Mendelssohn für die „tolle Zeitung" einen Reisebrief aus Schaffhausen und unter dem Pseudonym einer Dame eine Warnungspredigt vor Weimars Gefahren. Auch setzte er einzelne im „Chaos" erschienene Gedichte in Musik; das reizende „Lieblingsplätzchen" (op. 99, No. 3) ist ein fast zum Volkslied gewordenes Chaoslied von Friederike Robert (nicht aus „des Knaben Wunderhorn", wie die Ueberschrift angibt). Im zweiten Jahrgang des „Chaos" erschien ein Brief Mendelssohns an Goethe vom 28. August 1831 in drei Teilen unter dem Titel „Berner Oberland".

Als die junge Welt sich einmal in Tiefurt mit Pfänderspielen vergnügte, löste Mendelssohn sein Pfand mit folgenden Versen ein:

Ihr wollt durchaus, ich soll ein Dichter werden,
Weil ich mit Euch in Weimar bin,
Ich aber kam als Musikant auf Erden,
Und meine Verse haben keinen Sinn.

Ich will in Tönen Eure Schönheit preisen
Und Eure Macht, die mich zum Dichten zwingt;

Verfasst die Lieder nur zu meinen Weisen
Und dann versprecht mir auch, dass Ihr sie singt.

Vermessen scheint mir's, wollt' ich weiter dichten,
Denn ich verscherze damit Eure Gunst.
Ihr Schönen seid zu streng im Strafen, Richten,
Mir hilft's doch nichts, ich lebe meiner Kunst.

Wie Mendelssohn die Jugend bezauberte, so gewann er sich auch des greisen Dichters Herz immer mehr.

In einem Brief vom 21. Mai 1830 schreibt er:

„Da ich Goethe gebeten hatte, mich Du zu nennen, liess er mir den folgenden Tag durch Ottilie sagen, dann müsse ich aber länger bleiben als zwei Tage, wie ich gewollt hätte, sonst könne er sich nicht daran gewöhnen. Wie er mir das nun noch selbst sagte und meinte, ich werde wohl nichts versäumen, wenn ich etwas länger bliebe, und mich einlud, jeden Tag zum Essen zu kommen, wenn ich nicht anderswo sein wollte; wie ich denn nun bis jetzt auch jeden Tag da war und ihm gestern von Schottland, Hengstenberg, Spontini und Hegels Aesthetik erzählen musste, . . . und wie ich dann so dachte, das sei nun der Goethe, von dem die Leute einst behaupten würden, er sei garnicht eine Person, sondern er bestehe aus mehreren kleinen Goethiden: — da wäre ich wohl recht toll gewesen, wenn mich die Zeit gereut hätte."

Jeden Vormittag nahm Goethe eine „Musikstunde". Die bestand darin, dass Felix ihm ein Stündchen Stücke von allen grossen Komponisten vorspielen und erklären musste, wie sie die Sache weiter gebracht hätten.

„Dazu sitzt er in einer dunkeln Ecke wie ein Jupiter tonans und blitzt mit den alten Augen. An den Beethoven wollte er garnicht heran. — Ich sagte ihm aber, ich könne ihm nicht helfen, und spielte ihm nun das erste Stück der Cmoll-Sinfonie vor. Das berührte ihn ganz seltsam. Er sagte erst: „Das bewegt aber gar nichts; das macht nur Staunen, das ist grandios", und dann brummte er so weiter und fing nach langer Zeit wieder an: „Das ist sehr gross, ganz toll, man möchte sich fürchten, das Haus fiele ein; und wenn das nun alle die Menschen zusammenspielen!" [108])

Goethe vergalt die musikalischen Genüsse und Belehrungen durch reiche geistige Anregung, die er dem Jüngling bot; er zeigte und erklärte seine Sammlungen und erzählte Bedeutendes aus seinem Leben. Obgleich er sonst selten Gesellschaft bei sich sah, lud er dem Gast zu Ehren Weimarer Schönheiten ein und ermahnte ihn, „fleissig die Cour zu machen." Auch liess er durch den Maler Schmeller eine Kreidezeichnung von Felix für seine Sammlung anfertigen. Zweimal musste Mendelssohn auf Goethes dringendes Bitten seine Abreise verschieben. Zum Abschied erhielt er einen Bogen des Faustmanuskripts geschenkt. Am 3. Juni verliess er Weimar bei strahlendem Sonnenschein. „Sein Wagen war angefüllt mit Rosen, die wir ihm zugeworfen hatten" berichtet Jenny von Pappenheim, und Goethe schreibt unterm 3. Juni 1830 an Zelter:

„Soeben, früh halb 10 Uhr, fährt, beim klarsten Himmel, im schönsten Sonnenschein, der treffliche Felix mit Ottilien, Ulriken und den Kindern, nachdem er vierzehn Tage bei uns vergnüglich zugebracht und alles mit seiner vollendeten liebenswürdigen Kunst erbaut, nach Jena, um auch dort die wohlwollenden Freunde zu ergötzen und in unsrer Gegend ein Andenken zurückzulassen, welches fortwährend hoch zu feiern ist. Mir war seine Gegenwart besonders wohltätig, da ich fand: mein Verhältnis zur Musik sei noch immer dasselbe; ich höre sie mit Vergnügen, Anteil und Nachdenken, liebe mir das Geschichtliche; denn wer versteht eine Erscheinung, wenn er sich nicht von dem Gang des Herankommens penetrirt? Dazu war denn die Hauptsache, dass Felix auch diesen Stufengang recht löblich einsieht und glücklicherweise sein gutes Gedächtnis ihm Musterstücke aller Art nach Belieben vorführt. Von der Bachischen Epoche heran hat er mir wieder Haydn, Mozart und Gluck zum Leben gebracht, von den grossen neuern Technikern hinreichende Begriffe gegeben, und endlich mich seine

eigenen Produktionen fühlen und über sie nachdenken machen; ist daher auch mit meinen besten Segnungen geschieden."

Mendelssohn seinerseits gedachte zeitlebens dankbar jener Weimarer Tage. Als er nach Jahren Jenny v. Gustedt in Berlin wiedersah, sagte er ihr „mit dem Tone tiefster Ueberzeugung: „wer weiss, was ohne Weimar, ohne Goethe aus mir geworden wäre."

Von Jena fuhr er über Nürnberg ohne Aufenthalt nach München, wo er am 6. Juni eintraf und einige Wochen blieb. Goethe hatte ihm dahin drei Empfehlungen, darunter eine an den Maler Stieler, mitgegeben, und pflichschuldig sandte Felix dem väterlichen Gönner am 16. Juni einen Reisebericht.[104])

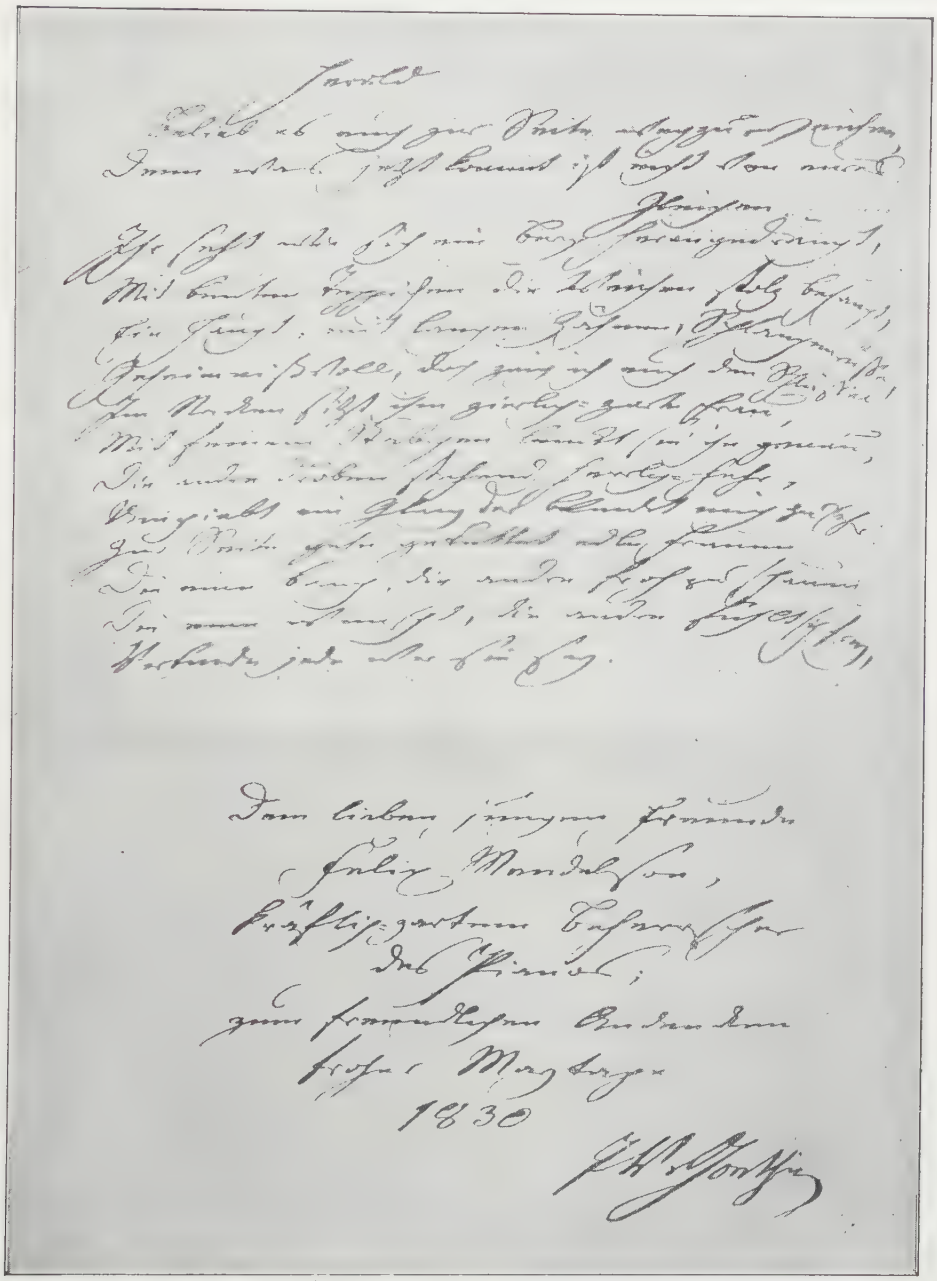
Aus einem Brief von A. B. Marx, der mit ihm in München zusammentraf, an Fanny Hensel[105]) erfahren wir, dass er sich auch hier in künstlerischen und gesellschaftlichen Kreisen sofort eine beherrschende Stellung eroberte. An Delphine von Schauroth, einer ausgezeichneten Pianistin, und Josefine Lang, deren anmutiges Kompositionstalent er später durch kontrapunktische Unterweisung förderte, machte er künstlerische Bekanntschaften, bei denen auch das Herz mitgesprochen zu haben scheint. Und an dem berühmten Klarinettisten Bärmann, dem „lieben, gutmütigen Menschen", gewann er einen bedeutenden Künstler zum Freund.[106]) Dagegen war er von den allgemeinen Musikzuständen Münchens nicht erbaut. Ueber eine Fidelioaufführung schrieb er eine vernichtende Kritik nach Hause und in einem Brief an Zelter klagte er:

„Selbst die besten Klavierspieler wussten kaum, dass Mozart und Haydn auch für das Klavier geschrieben hätten; Beethoven kannten sie nur vom Hörensagen; Kalkbrenner, Field, Hummel nennen sie klassische oder gelehrte Musik[107])."

So wurde ihm denn die Erinnerung an die geliebte Schwester Fanny, die „von der Musik doch eine gewisse andre Idee im Kopf hatte, als viele Damen zusammengenommen"[108]), so lebendig, dass er ihr eine förmliche musikalische Liebeserklärung schrieb. Auch schickte er ihr am 14. Juni ein kleines Lied ohne Worte in A-dur und am 26. Juni ein grösseres in B-moll; es spiegelt seine Stimmung bei dem Empfang des „halb ängstlichen, halb erfreulichen Briefes" wieder, der ihm die Geburt von Fannys Sohn Sebastian meldete, und erschien später, verändert und verbessert, als op. 30, No. 2.

Obgleich Mendelssohn in München nicht öffentlich auftrat, spielte er dort nach eigenem Zeugnis soviel Klavier wie nirgends und trat in den Gesellschaften, die einander drängten, mit Nachdruck für die grossen Meister ein. Die reichen Kunstschätze der Stadt boten ihm willkommene Anregung und das gemütliche süddeutsche Wesen sagte seinem Naturell besonders zu. Seine bei Nohl („Musikerbriefe", 1867) abgedruckten Briefe an Heinrich Bärmann — wohl die drolligsten und burschikosesten, die je seiner Feder entflossen sind — geben ein heiteres Bild des fidelen Künstlerkreises, in dem er sich in der Isarstadt bewegte. Von München ging er über Salzburg durch das Salzkammergut nach Ischl und über den Traunsee nach Linz. Ob er den von Marx erwähnten Plan, das Oberammergauer Passionsspiel am 25. Juli zu besuchen, ausgeführt hat, geht aus den veröffentlicht vorliegenden Briefen nicht hervor; ganz unwahrscheinlich aber ist es, dass er ein so bedeutsames Erlebnis in seinen Reiseberichten mit Stillschweigen übergangen hätte. Dass er im bairischen Gebirge Zeichnungen gemacht hat, erwähnt er in einem Brief an seine Mutter vom 11. August. In demselben aus Linz datierten Briefe spricht er auch von seiner Absicht, die A-moll-Sinfonie zu komponieren. Am 13. August traf er in

Wien ein, wo er über einen Monat höchst vergnüglich zubrachte, wenn ihm auch das Schlaraffenleben und die geistige Oberflächlichkeit der Phäakenstadt an der Donau auf die Dauer nicht zusagte[109]).



Manuskript von Goethe (Faust II, 1. Akt) mit Widmung für Felix Mendelssohn.
(Im Besitz von Frau Lili Wach, geb. Mendelssohn Bartholdy in Leipzig.)

Wertvolle Bekanntschaften machte er an dem ausgezeichneten Cellisten Josef Merk und besonders an dem Opernsänger Franz Hauser, mit dem er einen innigen Freundschaftsbund schloss und bis an sein Lebensende in lebhaftem

Briefwechsel stand[109]). Hauser, damals am Kärnthnerthortheater angestellt, war nicht nur ein ausgezeichneter Gesangskünstler, der in den deutschen und italienischen Vorstellungen erste Baritonpartieen sang, sondern auch ein vielseitig gebildeter Mensch und gediegener Musiker. In seiner Schwärmerei für Seb. Bach, von dem er zahlreiche wertvolle Autographen besass, begegnete er sich mit Mendelssohn. Dieser wohnte bei ihm eine Zeitlang in der „Bärenmühle" auf der neuen Wieden und erhielt bei der Abreise von dem Gastfreunde Luthers geistliche Lieder geschenkt, die ihn lebhaft zur Komposition anregten[110]).

An Werken Mendelssohns entstanden in Wien eine Manuskript gebliebene Kantate über „O Haupt voll Blut und Wunden" und das achtstimmige „Ave Maria" mit Tenorsolo und Orgelbegleitung Op. 23, No. 2, ein in drei Teile gegliederter Vokalsatz von reichem Wohllaut. Den ersten Teil bildet ein Wechselgesang zwischen dem vorsingenden Solotenor und dem in homophoner Achtstimmigkeit antwortenden Chor (A-dur, $^6/_8$); daran schliesst sich ein Con moto (Fis-moll, $\mathfrak{C}$), in dem zunächst die Männerstimmen über einem figurierten Orgelbass das „sancta Maria" unisono vortragen, dreimal von dem innig flehenden „ora pro nobis" des vierstimmigen Frauenchors unterbrochen, worauf sich in kühner polyphoner Verschlingung ein reicher achtstimmiger Satz aufbaut. Den Schluss bildet eine erweiterte und durch ein Soloquartett bereicherte Wiederholung des ersten Teils. Die erste Ausgabe des Ave Maria hat als Begleitung nur einen bezifferten Continuo. Der zweiten ist neben der ausgesetzten Orgelstimme noch eine Instrumentierung für Klarinetten, Fagotte, Cello und Bass hinzugefügt.

In der Beschäftigung mit geistlicher Musik fand der ernst gerichtete Künstler ein Gegengewicht gegen die Flachheit des Wiener Kunstgeschmacks. Die musikalischen Zustände in dem „verdammt liederlichen Nest" erschienen ihm noch trauriger als die Münchener. Ueber das elende Repertoire des Kärnthnerthortheaters urteilt er eben so scharf wie über den Vielschreiber Czerny, der

„während des Stundengebens immer Notenpapier und Schreibzeug vor sich hat, um seine Komposition zu verrichten, wenn er sie nicht mehr halten kann"[111]).

Am 27. und 28. September finden wir Mendelssohn in Pressburg, wo er der Krönung des Kronprinzen Ferdinand zum König von Ungarn beiwohnte; seine Briefe enthalten eine farbenreiche Schilderung dieses glänzenden Volksfestes. Er wandte sich nun nach Steiermark; in Graz verweilte er einen Tag mit einem Verwandten und entsetzte sich abends im Theater über den „Rehbock", „der das Infamste, Verwerflichste, Elendeste ist, was der selige Kotzebue geschaffen." (Bekanntlich hat Lortzing nach dem „Rehbock" seinen „Wildschütz" bearbeitet). Ueber Klagenfurt, Resciutta, Udine ging die Reise nach Venedig, wo unser Wanderer am 9. Oktober eintraf. Die reiche südliche Natur bewährte auch an ihm ihren Zauber, aber ganz besonders tiefen Eindruck machten auf ihn die Kunstschätze der Lagunenstadt, vornehmlich Tizians „Grablegung Christi" und „Himmelfahrt Mariä", denen er in seinen Briefen eingehende, von echter Begeisterung und feinem Kunstverständnis zeugende Schilderungen widmet. Bei der Betrachtung des „Märtyrertums des heil. Petrus" störte ihn die unerbauliche, opernhafte Orgelmusik, von der er ein Pröbchen mit der Unterschrift „et caetera animalia" an Zelter schickte. Auch die bildende Kunst der zeitgenössischen Venetianer erschien ihm unerfreulich.

In Venedig beendete Mendelssohn am 16. Oktober 1830 sein Op. 19, das neben 6 Liedern für eine Singstimme auch das erste Heft „Lieder ohne Worte“ enthält. Er schuf damit ein musikalisches Genre, das wie nichts anderes seinen Namen über den Erdball getragen hat und — sehr mit Unrecht — von oberflächlichen Beurteilern als Quintessenz seines Schaffens angesehen wird. Mit dem glücklich erfundenen Titel, den G. v. Loeper treffend ein „Oxymoron“ nennt, bezeichnete er ein kürzeres Instrumentalstück, vorzugsweise für Klavier, das sich fast immer auf einem einzigen Thema aufbaut und durch das Vorherrschen des melodischen Elements, vielfach auch durch einen besondern poetischen Vorwurf zu einem dem Liede verwandten Stimmungsbild wird. In einzelnen Beethovenschen Adagios, besonders aber in Fields Notturnos haben wir die Vorläufer dieser Gattung zu sehen, der Mendelssohn den unerschöpflichen Reichtum seiner Erfindung lieh, sodass er zugleich ihr Schöpfer und Vollender wurde. Denn so zahlreich das „Lied ohne Worte“ nachgeahmt worden ist — in der Prägnanz der Themen, der formellen Abrundung, dem vollendeten Klavierstil steht sein Erfinder so unerreicht da, dass H. v. Bülow mit Recht sagen durfte: „Ein Lied ohne Worte von Mendelssohn ist für mich ebenso klassisch wie ein Gedicht von Goethe“ [112]).

Hans von Bülow.

Unter den sechs „Liedern ohne Worte“ des Op. 19 ragen hervor: Das erste in E-dur durch den weichen Fluss seiner melodischen Linien und herrlichen Wohllaut, das allbekannte „Jagdlied“ in A-dur mit seinen kecken Fanfaren und seiner sprudelnden Lebendigkeit und das „Venetianische Gondellied“ in G-moll, das mit den einfachsten Mitteln ein vollendetes Tongemälde hinstellt. Das wenig gespielte, aber interessante Fis-moll-Stück ist mehr Etude als Lied ohne Worte, als welches es mit seinen zwei Themen ganz vereinzelt dasteht. Auch die eigentlichen Lieder des Op. 19 sind zum Teil wertvoll. Für Heines „Leise zieht durch mein Gemüt“ hat der Komponist eine innige Weise gefunden, die ganz zum Volkslied geworden ist, desselben Dichters „Neue Liebe“ behandelt er als phantastisches Stimmungsbild in Tönen, herzlich und warm spricht das „Frühlingslied“ Ulrichs von Lichtenstein an, während „Das erste Veilchen“ und das „Reiselied“ eine etwas wohlfeile Sentimentalität atmen, die zum Teil allerdings durch die Gedichte mitverschuldet ist.

Von Venedig ging Mendelssohn über Bologna nach Florenz, wo er am 22. Oktober eintraf und eine Woche blieb. Seine Briefe geben die charakteristischen Eindrücke wieder, die wohl jeder Nordländer bei seinem ersten Eintritt in die italienische Welt in ähnlicher Weise von Land und Leuten empfängt. Die Kahlheit der Berge, das spärliche Grün, die in der warmen Jahreszeit fast versiegenden Gewässer enttäuschten ihn einigermassen; „und dazu diese schändlichen Spitzbuben von Bewohnern. Mir wurde am Ende ganz schwindlig vor lauter Betrug, und ich wusste nicht mehr, wen sie eigentlich belogen; daher protestierte ich ein für allemal gegen alles, was sie vorbrachten, und sagte: ich würde nicht bezahlen, wenn sie anders als ich wollten; so ging es denn am Ende erträglich“ [113]).

Auch der „Schmutz, den keine Feder beschreiben kann", trübte seine ersten italienischen Reiseeindrücke. In Florenz lebte er ganz dem Naturgenuss und der Betrachtung der Kunstwerke; die Briefe melden nichts von gesellschaftlichen Anknüpfungen oder musikalischen Arbeiten. Aber die laue Luft, die Blumenpracht, die Schönheit der Villen und Paläste, der Zauber des ganzen Landschaftsbildes entlockt ihm das Geständnis: „Wahr ist es, das schöne Italien fängt eigentlich erst da an"; und Rafaels Madonna del cardellino, die mediceische Venus und die „göttliche Niobe" entzückten seine schönheittrunkenen Augen. Am 30. Oktober nachmittags 5 Uhr verliess er die herrliche Arnostadt und fuhr am frühen Morgen des 1. November „im blendend hellen Mondlicht, bei tiefblauem Himmel" über den ponte molle in Rom ein — genau 44 Jahre später als Goethe.

4. Rom.

Ueber Mendelssohns Aufenthalt in Rom sind wir durch seine eignen Reisebriefe eingehend unterrichtet. Sie spiegeln aber nicht nur treulich die Eindrücke wieder, die die ewige Stadt auf seine empfängliche Seele machte, sondern gewinnen durch die anschauliche Kraft ihrer Schilderung den Wert kultur- und sittengeschichtlicher Dokumente. Er hatte das Glück, in eine reich bewegte Zeit hineinzukommen. Während seines Aufenthalts starb Papst Pius VIII., und so erlebte er das lange Conclave und die feierliche Inthronisation des neugewählten Gregor XVI. Auch den kirchlichen Zeremonien der „heiligen Woche" konnte er von Anfang bis zu Ende beiwohnen und schickte darüber eine wertvolle und ausführliche Studie an Zelter.[114]) Von dem tollen Treiben des römischen Karnevals genoss er nur einige Tage, da infolge politischer Unruhen gleich nach dem giovedì grasso durch päpstliches Edikt alle Lustbarkeiten bei schwerer Strafe verboten wurden.[115]) Aber in den Strudel der internationalen Geselligkeit Roms stürzte er sich mit der ganzen Genussfreudigkeit seiner zweiundzwanzig Jahre und wird nicht müde, die Lieben daheim um immer neue Empfehlungen zu bitten, da er „gern ungeheuer viel Menschen kennen lernen möchte, namentlich Italiener".[116]) Die allervornehmsten Kreise Roms erschlossen sich ihm und seiner Kunst. Bei dem vielseitigen Diplomaten und Historiker Bunsen, der zu jener Zeit preussischer Ministerresident in Rom war und den vornehmsten Mittelpunkt der deutschen Kolonie bildete, ging er freundschaftlich aus und ein, und das Haus des Herzogs Torlonia, dessen Geschlecht eine ähnliche Finanzdynastie in Italien begründete, wie die Mendelssohns in Deutschland, stand ihm gastlich offen. In diesen Kreisen lernte er auch Thorwaldsen und Horace Vernet kennen. Dem grossen dänischen Bildhauer, der die Musik sehr liebte, spielte er zuweilen in seinem Atelier während des Modellierens vor, und mit Vernet, der als Direktor der französischen Akademie in Rom die Villa Medici bewohnte, kam er in so

Blick auf den Soracte.
Bleistiftzeichnung von Felix Mendelssohn Bartholdy.
Original im Besitz von Fräulein Marie Wach in Leipzig.

herzliche Beziehungen, dass der Meister ihn zum Dank für eine Improvisation über Motive aus „Don Giovanni“ porträtierte und das Bild als Geschenk an Mendelssohns Eltern nach Berlin schickte. Vernet erschien dem Jüngling als Vorbild für jeden Künstler durch seine „Leichtigkeit und Unbefangenheit beim Schaffen.“[117])

Aber der reiche und anregende Verkehr hielt unsern Tondichter weder von einem eindringenden methodischen Studium der ewigen Stadt, noch von seiner schöpferischen Arbeit ab. In regelmässiger Tageseinteilung verbrachte er die Vormittage arbeitend in seinem freundlichen Heim an der Piazza di Spagna No. 5. Die Nachmittage gehörten der Wanderung durch die künstlerischen und geschichtlichen Denkmäler der römischen Vergangenheit, denen er zwar kein eigentlich antiquarisches Interesse, aber das feine Verständnis des klassisch gebildeten Künstlers entgegenbrachte. Die Abende widmete er dann dem geselligen Verkehr, der ihn häufig mit Bendemanns, Hübners und Schadows zusammenführte; den vertrauten Umgang mit diesen deutschen Künstlern zog er der römischen hohen Gesellschaft vor, die ihm nur „einen mit Widerwillen gemischten Respekt“ einflösste.[118]) Dagegen trat er zu den damaligen Hauptvertretern der italienischen Kirchenmusik, Santini und Baini, in nähere, zum Teil freundschaftliche Beziehungen. Der als Sammler berühmt gewordene Abbate Fortunato Santini hatte ein lebhaftes Interesse für die deutsche Kirchenmusik. Er hatte Grauns „Tod Jesu“ für eine Aufführung in Neapel „recht gelungen und treu“ ins Italienische übersetzt, und da er von Bach nur das Magnificat und die Motetten besass, erwartete er mit Ungeduld Mendelssohns Ankunft, der ihm die Bekanntschaft mit der Matthäuspassion vermitteln sollte. Sein Streben war, die ernste deutsche Musik in Italien einzubürgern; zu dem Zweck übertrug er während Mendelssohns Anwesenheit in Rom Bachs „Singet dem Herrn“ ins Lateinische und Händels „Judas Maccabäus“ ins Italienische. Zu dem genialen Jüngling trat er sofort in das herzlichste Verhältnis und schrieb über ihn an Zelter:

Papst Pius VIII.

Papst Gregor XVI.

„Oh che talento ha questo giovine! che con piacere nomino il mio amico; ben si può dire di lui che è Monstrum sine vitio, come soleva dire Scaligero, parlando di Pico della Mirandola[119]).“

Gegen Mendelssohn war der würdige Herr die Güte und Gefälligkeit selbst und stellte ihm die reichen Schätze seiner Bücherei zur freien Verfügung. Zum Dank dafür geleitete ihn Mendelssohn häufig zu später Stunde nach Hause, „weil es einen Abbate in üble Nachrede bringt, wenn er abends allein auf der Strasse gesehen wird“[120]), und korrigierte ihm auf seine Bitte „einige Modulation“ in sein achtstimmiges Tedeum[121]), weil der Komponist selbst fand, „es bliebe

doch gar zu viel in G-dur.“ Auch verschaffte er ihm zur Bereicherung seiner Notenschätze deutsche Kirchenmusik aus Berlin. Die Bekanntschaft mit Baini, dem maestro di cappella del sommo pontifice, scheint den Erwartungen nicht ganz entsprochen zu haben. Mendelssohn fand seine Kirchenkompositionen höchst unbedeutend und glaubte, Baini hielte ihn für einen „brutissimo tedesco“. An Goethe schreibt er, dass Baini zwar etwas auf sich und seinen Chor halte, aber als einer der beliebtesten Beichtväter nur des Abends der Musik einige Stunden widmen könne und daher von dem, was seit 100 Jahren in andern Ländern für die Musik geschehen sei, wenig oder gar nichts wisse. „Er hält es für unerlaubt, ein Instrument in seinem Zimmer zu haben und darauf zu spielen[122]).“ Auch die Leistungen der aus 32 Sängern bestehenden, aber selten vollzähligen päpstlichen Kapelle fanden bei Mendelssohn nur bedingte Zustimmung; er tadelte, dass sie fast ausschliesslich forte sängen und meinte, dass bei ihren Gesängen die Stimmung weckende Umgebung und die eindrucksvolle mise en scène die Hälfte der Wirkung ausmachte. Dass er bei gelegentlichem Zusammentreffen mit den päpstlichen Sängern ihnen im Primavistasingen überlegen war, durch seine Improvisation ihr helles Staunen hervorrief und von ihnen „l'insuperabile professorone“ genannt wurde, kann uns nicht wundernehmen. Aber die Genauigkeit, mit der er (in dem erwähnten Brief an Zelter) einzelne Musikstücke der heiligen Woche mit den traditionellen Verzierungen (abellimenti) nach dem Gehör niederschrieb, findet nur an Mozarts Leistung, der bekanntlich nach zweimaligem Hören das Miserere von Allegri notengetreu aufzeichnete, ein Gegenstück. Von hohem Interesse ist Mendelssohns Kritik der katholischen Passionsmusik am Charfreitag, gegen die sich sein „protestantisches Herz“ auflehnte. Er schreibt an Zelter[123]):

„Nun wurde die Passion sec. Johannem gesungen, von Vittoria komponiert. Aber nur die Worte des Volks im Chor sind von ihm; das Uebrige wird schematisch abgesungen . . . . Es kam mir zuweilen denn doch gar zu kleinlich und einförmig vor; mir wurde sehr bös zu Mute, und eigentlich hat mir auch die ganze Sache missfallen. Denn eins von beiden muss sein: die Passion muss entweder vom Priester ruhig erzählend vorgetragen werden, wie sie uns der Johannes erzählt; dann braucht kein Chor einzufallen: crucifige eum und keine Altstimme den Pilatus vorzustellen. Oder sie muss mir vergegenwärtigt werden, dass mir zu Mut wird, als sei ich dabei und sähe alles mit an. Dann muss Pilatus singen, wie er mag gesprochen haben; der Chor muss schreien: crucifige. und das freilich nicht im Kirchenton. Aber dann ist es schon durch die innerste Wahrheit und durch den Gegenstand, den es vorstellt, Kirchenmusik. Dann brauche ich keine „Nebengedanken“ bei der Musik; dann ist mir die Musik nicht „Mittel, um zur Andacht zu erheben“, wie sie es hier wollen, sondern dann ist sie eine Sprache, die zu mir redet, und der Sinn ist eben durch die Worte nur ausgedrückt, — nur in ihnen enthalten. So ist Seb. Bachs Passion; aber wie sie es hier singen. da ist es nur was Halbes, weder einfache Erzählung, noch grosse, dramatische, ernsthafte Wahrheit.“

Für die nichtkirchliche Musik des damaligen Italiens findet Mendelssohn nur vernichtend kritische Worte.

„Seit ich in Italien bin, ist die Musik, die ich selbst mache, die einzige, die ich zu hören bekomme, Orchester und Sänger sind wirklich zu schlecht.“

heisst es in einem sehr lesenswerten Briefe an Bärmann[124]), wo er sich besonders über den jammervollen Zustand des Opernorchesters eingehend auslässt. Und der alten Legende, die sich leider bis in unsere Tage fortschleppt, dass Italien eine Stätte wahren Kunstgesanges sei, geht er in Briefen an die befreundeten Sangeskünstler Hauser und Devrient kräftig zu Leibe. An Hauser schreibt er 1831 aus Rom:

„Sollten Sie aber wohl denken, dass ich eine unglaubliche Sehnsucht nach irgend einem gesunden Ton, einem schönen Klang habe? Was das Volk hier singt, ist so entsetzlich barbarisch, die Stimmen so unrein und gemein roh, dass man gewiss denkt, hier kommt ein Betrunkener, der taumelt, bis man merkt, der Mann sei ganz nüchtern und singe eine der berühmten Barcarolen."

Und in einem Briefe aus Mailand an Devrient vom 31. Juli 1831 heisst es:

„Aber wenn Du glaubst, in Italien gäbe es italienische Sänger, so irrst Du Dich verzweifelt . . . Die beste Sängerin, die in diesem Augenblick in Italien ist, soll eine gewisse Unger (Tedesca) sein, der erste Bassist hier ist Herr Schoberlechner aus Wien . . . . Aber höre nur solche italienisch Gebildeten an, wie die so gar keine Methode haben, wie eine bayrische Kellnerin reiner und besser singt, wie sie den grossen Sängerinnen ihre kleinen Genialitäten, ihre kleinen Unarten, Uebertreibungen und dergleichen nachahmen und das Methode nennen. Und das wollen sie bei uns einführen, die wir so viel Besseres haben . . . . Aber der Hauptfehler ist, dass sie sich immer italienisch ausbilden wollen, während das, was ihnen unsere Natur mitbringt, das Beste und einzig Gute ist[125])."

Und wie die technisch-musikalische Bildung stand auch der italienische Kunstgeschmack nach Mendelssohns Urteil auf einer barbarischen Stufe. In dem erwähnten Brief an Goethe vom 5. März 1831 heisst es:

„Ich habe wirklich selbst bei der Erhebung der Hostie die Ouvertüre aus dem Barbier von Sevilla und ein andermal eine Arie aus Aschenbrödel auf der Orgel spielen hören, von den Opernarien, die die Nonnen produzieren, gar nicht erst zu sprechen; der Unsinn ist zu arg, denn es klingt nicht einmal recht lustig."

So musste denn unser Künstler, abgestossen durch die musikalische Barbarei seiner römischen Umgebung, Anregung zu künstlerischem Schaffen aus seinem eignen, reichen Innern schöpfen. Aber auch die Reize der südlichen Natur und die Stein gewordene Poesie einer grossen Vergangenheit beflügelten seine tonkünstlerische Phantasie. Sehr häufig kehrt in seinen Briefen der Gedanke wieder, dass in den Steinen und Bildern und in der freien Natur die wahre Musik lebendig sei. So schreibt er an Zelter:

„Auch verdanke ich dem, was nicht die eigentliche, unmittelbare Musik ist: den Ruinen, den Bildern, der Heiterkeit der Natur, am meisten Musik."[126])

Und bald darauf:

„Wenn ich die jungen Musiker hier umhersteigen sehe und klagen, für Musik sei doch eigentlich nichts hier zu holen, und sie hätten sich ganz andere Vorstellungen gemacht, und wie ihre Litanei dann weiter geht: so möchte ich sie immer mit der Nase auf ein Säulenkapitäl stossen, denn da steckt die Musik drin."[127])

Und von einem lieblichen Landschaftsbild sagt er:

„Da steckt die Musik darin; da tönt's und klingt's von allen Seiten, nicht in den leeren, abgeschmackten Schauspielhäusern."[128])

In der Tat ist denn auch Mendelssohns römische Periode für sein Schaffen höchst ergiebig geworden, und es ist anziehend, in seinen Briefen das rasche Fortschreiten seiner Arbeiten zu verfolgen. Am 16. Dezember 1830 beendete er seine „alte Ouvertüre zur einsamen Insel", wie er die später als „Fingalshöhle" oder „Hebriden" (op. 26) erschienene herrliche Tondichtung in einem Briefe an seinen Vater vom 10. Dezember 1830 nennt. Allerdings unterzog er sie in Paris noch einer Nachfeile, denn er schreibt von dort am 21. Januar 1832:

„Die Hebriden aber kann ich hier nicht geben, weil ich sie, wie ich Dir damals schrieb, noch nicht als fertig betrachte; der Mittelsatz in Forte-D-dur ist sehr dumm, und die ganze sogenannte Durchführung schmeckt mehr nach Kontrapunkt, als nach Tran und Möven und Laberdan, und es sollte doch umgekehrt sein."

Aber schon am 14. Mai desselben Jahres führte er das vollendete Werk bei den Philharmonikern in London auf. Kein Geringerer als Richard Wagner bezeichnet die „Hebridenouvertüre“ als „eines der schönsten Musikwerke, die wir besitzen“[129]), und in der Tat gehört sie zu den unvergänglichen Meisterwerken der Tonkunst, nicht nur durch ihren vollendeten Aufbau und quellenden Erfindungsreichtum, sondern auch durch die poetische Kraft der Anschauung, die in stimmungsvollen Tonbildern das geheime Leben und Weben der ewigen Natur zu schildern weiss. Der thematische Stoff ist, wie alle wahrhaft schöpferischen Eingebungen, einfach; dem schon in der schottischen Inselwelt geborenen Hauptgedanken:

tritt als zweites Thema eine ausdrucksvolle D-dur-Melodie:

gegenüber; beide Themen tauchen zuerst geheimnisvoll in den tieferen Orchesterinstrumenten auf, gleichsam verschleiert durch die darüber erklingenden, teils lang gehaltenen, teils pianissimo wogenden Akkorde. Aus diesen Keimen baut sich mit Hilfe zweier gelegentlicher Durchführungsmotive:

das reiche Tongemälde auf, dem die ausgesucht feine und eigenartige Orchesterbehandlung den Reiz eines wunderbar gedämpften Kolorits verleiht.

Auch die „italienische“ und „schottische“ Sinfonie wurden in emsiger Arbeit während des römischen Aufenthalts weit gefördert, ganz besonders fruchtbar aber war Mendelssohns Schaffen in dieser Zeit auf dem Gebiete der geistlichen Musik. Als Geburtstagsgeschenk für seine Schwester Fanny beendete er am 15. November 1830 den 115. Psalm, „Non nobis, Domine“, nach dem Text der Vulgata für Chor, Soli und Orchester, Die eifrige Beschäftigung mit Händel, dessen „Salomo“ Mendelssohn in Italien für eine künftige Aufführung bearbeitete, hat bei diesem Psalm unverkennbare Spuren hinterlassen. Schon der kunstvolle Eingangschor (G-moll) atmet Händelschen Geist. Er verarbeitet zwei Themen, das erste in freier Kontrapunktik, das zweite fugiert, und verbindet beide durch vier kraftvolle Ueberleitungstakte in wuchtigen Vierteln mit Begleitung des vollen Orchesters zu den Worten „super misericordia et veritate tua“. Der zweite Satz (B-dur, $^6/_8$) ist in reinsten Wohllaut getaucht; durch zwei anmutig geführte Solostimmen, Tenor und Sopran, und durch den Hinzutritt der Flöten, die in dem herberen Eingangssatz schweigen, kommt die Hoffnungsfreudigkeit der gläubigen Seele mit den Worten „domus Israel speravit in Domino“ weich und innig zum Ausdruck. Auf ein kurzes, sehr melodiöses Arioso für Bariton (Es-dur, $^3/_4$) dem ein Lieblingsmotiv Mendelssohns:

zu Grunde liegt, folgt der in mächtigem Unisono mit dem Text „non mortui laudabunt te Domine“ acappella einsetzende Schlusschor; er entfaltet sich in glänzenden achtstimmigen Akkorden und moduliert von Es-dur nach der Haupttonart G-moll, in der das Orchester im $^3/_4$-Takt wieder hinzutritt. Mit der Wiederholung der Anfangsworte „non nobis, Domine“, wobei auch das Thema des ersten Satzes in interessanter rhythmischer Verschiebung wiederkehrt, schliesst das schöne Werk in schlichter, homophoner Vierstimmigkeit.

Eine wertvolle und bei kleineren Kirchenchören mit Recht beliebte Schöpfung Mendelssohns sind die drei Motetten für Frauenchor, Soli und Orgelbegleitung, op. 39. Die Anregung dazu empfing er durch den Gesang der französischen Nonnen in der Kirche Trinità de'Monti, die ganz in der Nähe seiner Wohnung lag. In einem Brief an seine Familie vom 20. Dezember 1830 beschreibt er erst den lieblichen Eindruck, den ihm die Stimmen der Nonnen gemacht haben, und fährt dann fort:

„Nun weiss man noch dazu, dass man die Sängerinnen nicht zu sehen bekommen darf; — da habe ich denn einen sonderbaren Entschluss gefasst; ich komponiere ihnen etwas für ihre Stimmen, die ich mir recht genau gemerkt habe, und schicke es ihnen zu, wozu mir mehrere Wege zu Gebote stehen. Singen werden sie es dann, das weiss ich; und das wird nun hübsch sein, wenn ich mein Stück von Leuten, die ich nie gesehen habe, anhören werde, und wenn sie es wieder dem barbaro Tedesco, den sie auch nicht kennen, vorsingen müssen. Ich freue mich sehr darauf; der Text ist lateinisch, ein Gebet an die Maria."

Diese hübsche Idee führte unser Künstler schnell aus, denn das vollendete Werk trägt das Datum 31. Dezember 1830. Aber er wählte nicht den zuerst beabsichtigten Text, sondern drei verschiedene kirchliche Hymnen. Ihr musikalischer Stil zeigt eine deutliche Anlehnung an den katholischen Ritualgesang. Die erste, einfachste, in G-moll, behandelt den Text: „veni Domine, et noli tardare", der zuerst in feierlicher Anrufung über breiten Orgel-Akkorden unison vorgetragen wird; daran schliesst sich ein lebendiger dreistimmiger Satz (con moto, $^6/_8$), in dem die Sehnsucht nach Erlösung zu innig-bewegtem Ausdruck kommt. Auf einen kurzen Mittelsatz im $^3/_4$-Takt, in dem die solistisch geführte Oberstimme derselben Empfindung weichere, weniger leidenschaftliche Töne leiht, folgt die Wiederholung des ersten Teils. Die zweite, gleichfalls dreistimmige Motette „laudate pueri" beginnt mit einem zunächst imitatorisch entwickelten Allegro moderato assai (Es-dur, $\mathbf{C}$), das bei den Worten „sit nomen Domini benedictum" in den homophonen Stil übergeht, aber durch die zugleich einsetzende Achtelfiguration der Orgel die Lebendigkeit der Bewegung steigert. Wie Stimmen aus höheren Sphären erklingt das unmittelbar folgende Soloterzett acappella: „beati omnes, qui timent Dominum" in der Unterdominante As-dur (Adagio, $^3/_8$), dem der dreistimmige Chor antiphonisch gegenübertritt. Die Mitwirkung der Orgel ist in diesem duftigen Tongewebe auf das geringste Mass beschränkt, der Ton der menschlichen Stimme erscheint hier zu rührendstem Ausdruck gottergebener Frömmigkeit gesteigert.

Bunsen.

Bertel Thorwaldsen.

Die kunstvollste und ausgeführteste der Motetten ist die dritte, vierstimmige: „Surrexit pastor bonus." In gefällig pastoralem $^6/_8$-Takt, dem Text vom „guten Hirten" entsprechend, entwickelt sich der erste G-dur-Satz, in dem

die vom Soloquartett vorgetragenen kurzen Strophen antiphonisch vom Chor wiederholt werden, worauf Soli und Chor sich in einer kurzen Coda vereinigen. Es folgt dann ein höchst stimmungsvolles Duett, E-moll, ₵, für zwei Solosoprane, „tulerunt Dominum meum", eine ergreifende Klage über den Leichnam Jesu. Ein psalmodierend gehaltenes kurzes Altsolo, „surrexit Christus, spes mea"' leitet zu dem Schlusschor (Allegro molto ₵) auf dieselben Worte über, der in freudig bewegter Polyphonie die Auferstehung des Herrn feiert.

In ihrer glücklichen Verschmelzung des strengern Stils der ältern Kirchenmusik mit modernen künstlerischen Anforderungen gehören diese Motetten zu dem Besten, was Mendelssohn auf dem Gebiet kirchlicher Tonkunst geschaffen hat. Ihnen schliesst sich würdig an das Gebet „Verleih' uns Frieden gnädiglich" für vierstimmigen Chor und Orchester. Mendelssohn beendete es am 10. Febr. 1831 und widmete es später dem Präsidenten Verkenius in Köln. Es erschien ohne Opuszahl und wurde von Rob. Schumann gelegentlich seiner ersten Aufführung in Leipzig am 30. Oktober 1839 besprochen. Er nennt es „eine einzig schöne Komposition, von deren Wirkung man sich nach dem blossen Anblick der Partitur wohl kaum Vorstellung machen kann," und fährt fort: „Das kleine Stück verdient eine Weltberühmtheit und wird sie in der Zukunft erlangen; Madonnen von Raphael und Murillo können nicht lange verborgen bleiben." In der Tat ragt das „Gebet" durch Eigentümlichkeit seiner kanonischen Form, durch fromme Innigkeit des Ausdrucks und durch edle Einfachheit seiner melodischen Linien hervor. Die eigenartige Instrumentation (ohne Oboen und Blech, aber mit geteilten Celli) steigert durch ihre dunkle, gesättigte Farbe noch den Eindruck des schönen Werkes. Dagegen legt die unvollkommene Deklamation des Lutherschen Textes die Vermutung nahe, dass der Komponist seine Musik auf die lateinischen Worte „da nobis pacem" gesetzt hat, denen sie sich wie ein gut sitzendes Gewand anschmiegt.

Auch die beiden Kirchenmusiken, die mit dem erwähnten „Ave Maria" das op. 23 bilden, wurden in Rom vollendet. No. 1 ist die ganz mit Bachschem Geiste durchtränkte Choralmotette „Aus tiefer Not schrei' ich zu Dir" für vierstimmigen Chor. Die erste Strophe in einfachem Choralsatz (F-moll) bildet die Einleitung; daran schliesst sich eine Fuge mit demselben Text, deren Thema und Kontrapunkt der ersten und zweiten Melodiezeile des Chorals entnommen sind. In der prachtvollen Polyphonie dieses Satzes kommt allerdings mehr die an Bach geschulte Meisterhand des Komponisten als seine individuelle Empfindungsweise zur Geltung. Diese tritt dagegen in der folgenden Tenorarie (As-dur, $^{3}/_{8}$) mit Orgelbegleitung schärfer hervor; die sanft fliessende Kantilene der Solostimme wird mit schönster Klangwirkung vom vierstimmigen Chor aufgenommen. Nun folgt ein wundervoll figurierter Choral, in dem sich der cantus firmus im Sopran über den frei kontrapunktierten Unterstimmen nach Bachscher Weise entwickelt. Den Abschluss bildet wiederum eine einfache Bearbeitung des Chorals, die sich von dem Eingangschor ausser durch den Text auch durch freiere Bewegung der Unterstimmen unterscheidet. — Luthers geistliches Lied „Mitten wir im Leben sind" (op. 23, No. 3) behandelt der Komponist in ganz anderem, mehr homophonem Stil. In einfachem Choralsatz (C-moll) beginnt der vierstimmige Männerchor mit den Worten:

„Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfangen.
„Wen seh'n wir, der Hilfe tu', dess' wir Gnad' erlangen?

Auf die Antwort des Frauenchors:

„Das bist Du, Herr, alleine!"

fährt der Männerchor fort:

„Uns reuet unsre Missetat,
„Die Dich, Herr, erzürnet hat,"

und erst die Anrufung: „Heiliger Herre Gott" vereinigt beide Chöre zu voller Achtstimmigkeit, deren Wirkung durch die gegen den Schluss einsetzende imitatorische Arbeit glänzend gesteigert wird. An den Halbschluss auf der Oberdominante g schliesst sich unmittelbar die genau nach demselben Schema gearbeitete zweite Strophe; nur der polyphone Schluss weist bedeutsame Varianten auf. Die letzte Strophe beschränkt den Wechselgesang der Chöre auf kleine Nachahmungen und bietet im wesentlichen einen homophon achtstimmigen Choralsatz. Der Komponist schrieb am 23. November 1830 an seine Geschwister von diesem Werk: „Der Choral „Mitten wir im Leben sind" ist fertig geworden und wohl eins der besten Kirchenstücke, die ich gemacht habe." Ein aus fünf Sätzen bestehendes Weihnachtslied über „Vom Himmel hoch, da komm' ich her" entstand ebenfalls in Rom, blieb aber Manuskript.

Neben dieser Fülle von geistlicher Musik beschäftigte den Künstler eine Arbeit, deren Vollendung wohl die bedeutsamste Frucht seiner italienischen Reise genannt werden muss: die Komposition von Goethes Kantate „Die erste Walpurgisnacht". Schon in Wien hatte er damit begonnen. Am 22. Februar 1831 schrieb er an Fanny:

„Höre und staune! „Die erste Walpurgisnacht" von Goethe habe ich seit Wien halb komponiert und keine Courage, sie aufzuschreiben. Nun hat sich das Ding gestaltet, ist aber eine grosse Kantate mit ganzem Orchester geworden und kann sich ganz lustig machen."

Und an den Dichter selbst schreibt er unterm 5. März 1831:

„Was mich seit einigen Wochen fast ausschliesslich beschäftigt, ist die Musik zu dem Gedicht von Ew. Excellenz, welches die erste Walpurgisnacht heisst; ich will es mit Orchesterbegleitung als eine Art grosser Kantate komponieren, und der heitere Frühlingsanfang, dann die Hexerey und der Teufelsspuk und die feierlichen Opferchöre mitten durch könnten zur schönsten Musik Gelegenheit geben. Ich weiss nicht, ob mir's gelingen wird, aber ich fühle, wie gross die Aufgabe ist und mit welcher Sammlung und Ehrfurcht ich sie angreifen muss."[10])

Goethe hatte das Gedicht schon am 26. August 1799 an Zelter geschickt, der sich lange mit dem Gedanken trug es zu komponieren, und noch 13 Jahre später den Dichter um historische Aufklärungen über die Dichtung ersuchte. Dass Zelter die herrliche Aufgabe nicht zu lösen vermochte, kann nicht wundernehmen; aber dass die wundervollen Verse, die nach Musik förmlich schreien, ihn nicht wenigstens zu einem Versuch begeisterten, stellt seinem Geschmack ein ebenso grosses Armutszeugnis aus, wie andererseits die Komposition ganz antimusikalischer Vorlagen, z. B. von „Lilis Park". Mendelssohn dagegen ergriff den Stoff mit heller Begeisterung. In seinen Reisebriefen können wir Schritt für Schritt verfolgen, wie die Arbeit an der Walpurgisnacht ihn nicht mehr loslässt, sondern rastlos fortschreitet. Am 27. April 1831 schreibt er an die Seinen aus Neapel:

„Ich muss aber zu meinen Hexen zurück; verzeiht, wenn ich für heute aufhöre. Der ganze Brief schwebt eigentlich in Ungewissheit; oder vielmehr schwebe ich darin, ob ich die grosse Trommel dabei nehmen darf oder nicht: „Zacken, Gabeln und wilde Klapperstöcke" treiben mich eigentlich zur grossen Trommel; aber die Mässigkeit rät mir ab. Ich bin auch

gewiss der Einzige, der den Blocksberg ohne kleine Flöte komponiert; aber um die grosse Trommel täte es mir leid, und ehe Fannys Rat ankommt, ist die Walpurgisnacht fertig und eingepackt, ... Ich bin überzeugt, Fanny sagte „Ja"; aber ich bin doch unschlüssig. Grosser Lärm muss auf jeden Fall gemacht werden."

Bekanntlich hat er sich später für Piccoloflöte, grosse Trommel und Becken entschieden. Das Werk wurde in seiner ersten Form am 15. Juli 1831 in Mailand beendet, die Ouverture allerdings erst 1832 in Paris. Daher kam ein die Dichtung erklärender Brief Goethes an den Komponisten vom 9. September 1831 post festum. Es heisst darin:

„Dies Gedicht ist im eigentlichen Sinn hochsymbolisch intentioniert. Denn es muss sich in der Weltgeschichte immerfort wiederholen, dass ein Altes, Gegründetes, Geprüftes, Beruhigendes durch auftauchende Neuerungen gedrängt, geschoben, verrückt, und wo nicht vertilgt, doch in den engsten Raum eingepfercht werde. Die Mittelzeit, wo der Hass noch gegenwirken kann und mag, ist hier prägnant genug dargestellt, und ein freudiger, unzerstörbarer Enthusiasmus lodert noch einmal in Glanz und Klarheit hinauf."

Mendelssohn setzte diese Worte vor die Orchesterpartitur des Werkes, das er 1842 umarbeitete und 1843 als op. 60 erscheinen liess. Dass er das Werk ursprünglich als Sinfonie mit Chören geplant hatte und ihm auch später noch die Form einer „Sinfoniekantate" und auch diesen von Klingemann für den „Lobgesang" erfundenen Titel geben wollte, bekunden seine Briefe an Klingemann vom 18. November 1840 und an seine Mutter vom 28. November 1842. Später hat er es bekanntlich etwas unzutreffend „Ballade" genannt. Dass ihm besonders die Form der Ouverture Kopfzerbrechen machte, verrät sein Brief aus Mailand vom 14. Juli 1831, wo es heisst:

„Erstlich nahm ich mir gleich ein Tafelklavier und packte die ewige Walpurgisnacht mit rabbia an, damit das Ding ein Ende nähme. Auf morgen früh wird sie auch richtig fertig, d. h. bis auf die Ouvertüre, von der ich noch nicht weiss, ob ich eine grosse Sinfonie oder eine kurze Frühlingseinleitung mache."

In Paris entschloss er sich dann zu einer ausgeführten Instrumenteleinleitung im Stil seiner charakteristischen Konzertouverturen. Sie schildert in realistischer Lebendigkeit den Kampf des späten Winters mit dem erwachenden Lenz und trägt in der Partitur die anspruchslosen Ueberschriften „Das schlechte Wetter" und in ihrem zweiten, kürzern Teil „Der Uebergang zum Frühling". Der erste Teil (Allegro con fuoco, A-moll, $^{3}/_{4}$,) setzt mit drei schneidenden Akkorden der Bläser ein, während die im zweiten Takt hinzutretenden Streicher in sausenden Sechzehntelfiguren das Heulen des Sturmwinds malen. Dann lösen sich Geigen und Hörner mit dem charakteristischen Hauptthema:

aus der Tonmasse heraus. Nachdem es in bewunderungswürdiger motivischer Arbeit durchgeführt worden ist und in die Molltonart der Oberdominante E-moll übergeleitet hat, tritt der zweite Hauptgedanke des Allegro in den Oboen und Fagotten auf:

und es beginnt ein lustiges Spiel mit den Motiven, das in ungezwungener Keckheit die entferntesten Tonarten berührt und, unaufhaltsam sich steigernd, bei der blitzartigen Geigenfigur in Fis-dur:

in ein wahres Toben der Elemente ausbricht. Sogar das extreme fff, eine sehr seltene Erscheinung bei Mendelssohn, findet sich da, wo der Aufruhr der Natur-

gewalten in einem mächtigen F-dur-Dreiklang des vollen Orchesters gipfelt. Gleich darauf erklingt wie ein Vorbote des Frühlings in den Hörnern und Fagotten das Motiv des ersten Chores: „Es lacht der Mai.“ Aber noch hat der Sturm nicht ausgetobt, und erst nach nochmaliger Durchführung des Hauptthemas wird mit demselben Motiv der Uebergang zu dem herrlichen A-dur-Satz, Allegro vivace non troppo, 𝄵, bewirkt, in dem anmutig verschlungene Achtelfiguren das allmähliche Hervorbrechen der Frühlingssonne schildern und schon die Hauptmelodie des ersten Chores verarbeitet wird.

Mendelssohn hat bei seiner Schöpfung die „hochsymbolische Intention“ durchaus der Dichtung überlassen, aber mit überströmender Erfindung und realistischer Ausdrucksgewalt ihren dramatischen und lyrischen Gehalt durch seine Töne ausgeschöpft, sodass das Werk in seiner uns vorliegenden endgültigen Form zu den vollendetsten Chorwerken aller Zeiten gehört. Die sinnliche Frische und sprühende Lebendigkeit seines jugendlichen Kunstempfindens vereinigen sich hier mit der reifen Meisterschaft der Gestaltung zu einer ganz einzigen Wirkung. Er hat Goethes Text wortgetreu beibehalten, aber mit äusserst geschickter Hand zu Gunsten der musikalischen Gliederung die ursprüngliche Verteilung zwischen Chor und Solostimmen abgeändert. Zur Gewinnung einer weiblichen Solostimme ist „Einer aus dem Volke“ durch „Eine alte Frau aus dem Volke“ ersetzt, der „Druide“ ist in zwei Persönlichkeiten, „Jüngling“ (Tenor) und „Priester“ (Bariton), geteilt; geeignete Stellen der Solostimmen sind dem Chor überwiesen, an den Druidenchören nimmt meist auch der Chor des Volkes teil, sodass ein einseitiges Ueberwiegen der Männerstimmen vermieden ist.

Der Schluss der Ouvertüre leitet in den ersten Chor (A-dur, 𝄵) über. Die schwungvolle Melodie des Solotenors „Es lacht der Mai, der Wald ist frei“ wird vom Frauenchor in reizvoller Lebendigkeit durchgeführt. Dann folgt ein längeres Tenorsolo, an das sich nach den Worten „So wird das Herz erhoben“ der volle gemischte Chor anschliesst. In feurigem Wechselgesang zwischen Solo und Chor wird die Maifeier „nach altem Brauch“ gepriesen. Da erklingt plötzlich in den Jubel die warnende Stimme einer alten Frau aus dem Volke: „Könnt ihr so verwegen handeln? Wollt ihr denn zum Tode wandeln?“ Ihr schliessen sich andere Weiber aus dem Volke an, und so entwickelt sich ein Frauenchor (D-moll, $^3/_4$), dessen eigentümliche Chromatik und nur aus dem Streichorchester und den Oboen bestehende Begleitung die Angst der heidnischen Frauen vor den „strengen Ueberwindern“ charakteristisch ausdrückt. Da naht der druidische Priester und verweist den Frauen ihren Kleinmut mit den Worten: „Wer Opfer heut zu bringen scheut, verdient erst seine Bande.“ In der Partie des Druiden, die Mendelssohn nach eigner Angabe seinem Freunde Devrient „in die Kehle geschrieben“ hat, schuf er eine der edelsten und dankbarsten Aufgaben des weltlichen Oratoriengesanges. Mit feierlich getragenen Tönen fordert der Priester zur Erfüllung der frommen Pflicht auf, verheisst aber den Frauen Sorge und Schutz; ihm schliesst sich unter Posaunenklängen der Chor der Druiden (A-moll, 𝄵) an. Die kurze rezitativische Aufforderung des Priesters: „Verteilt euch, wackre Männer hier!“ wird von den Wächtern der Druiden in einem vierstimmigen gemischten Chor (Allegro leggiero, E-dur, 𝄵) beantwortet, einer genialen, echt Mendelssohnschen Tonmalerei, die durch ihren Farbenreichtum, durch das prickelnde Staccato der Streicher, die kurzen Signalmotive der Bläser und den flüsternden Parlandogesang des Chores die im Zwielicht des Waldes dahinhuschenden Gestalten förmlich greifbar macht. Nachdem der Gesang in lang-

gezogenen Tönen zu den Worten „im Stillen“ verhallt ist, fordert einer der Wächter seine Volksgenossen in einem kurzen Rezitativ auf: „Diese dumpfen Pfaffenchristen, lasst uns keck sie überlisten! Mit dem Teufel, den sie fabeln, wollen wir sie selbst erschrecken.“ Die Wächter stimmen in einem charakteristischen, höchst grotesk instrumentierten Männerchor (G-moll, 𝔊) der Aufforderung bei mit den Worten:

„Kommt, mit Zacken und mit Gabeln
Und mit Glut und Klapperstöcken
Lärmen wir bei nächt'ger Weile
Durch die engen Felsenstrecken.
Kauz und Eule
Heul' in unser Rundgeheule!“

und nun setzt der geplante Höllenlärm (Allegro molto, A-moll, $^6/_8$) mit der vollen Wucht des Orchesters ein und bildet mit dem sich anschliessenden Chor auf die obigen Worte den dramatischen Höhepunkt des Werkes. Ein jugendlich überschäumender, toller Humor, blitzartig sich drängende geistreiche Einfälle, eine unwiderstehlich packende Orchestersprache und, über allem ausgegossen, der Glanz echter, klassischer Schönheit stempeln diesen musikalischen Hexensabbath zu einer künstlerischen Offenbarung ohnegleichen. Mit sicherer Hand leitet uns dann der Tondichter aus dem Nebel phantastischen Spuks in die reine Atmosphäre gottesdienstlicher Weihestimmung. Ein kurzer Instrumentalsatz führt zu dem Gesang des Druiden, der zuerst im düsteren A-moll klagt:

„So weit gebracht, dass wir bei Nacht,
„Allvater, heimlich singen!“

aber dann in dem wundervollen C-dur-Hymnus:

„Doch ist es Tag, sobald man mag
„Ein reines Herz Dir bringen“

seine Seele zum Lichte der Gottheit erhebt. Eine kurze C-moll-Episode, in der die Angst der christlichen Wächter vor dem vermeintlichen Teufelsspuk drastisch zum Ausdruck kommt, unterbricht die Opferfeier, die dann mit den Worten:

„Die Flamme reinigt sich vom Rauch,
„So reinig' unsern Glauben!“

wieder aufgenommen wird und mit dem innigen, hoffnungsfreudigen Gesang des Druiden und des ganzen Heidenvolkes:

„Und raubt man uns den alten Brauch,
„Dein Licht, wer kann es rauben!“

in herrlicher Achtstimmigkeit schliesst. —

Wer die Fülle und Bedeutung des von Mendelssohn in Rom Geschaffenen übersieht, muss über den Fleiss staunen, der sich hier dem Genie paarte; nicht die Empfänglichkeit seiner genussfreudigen Jugend, nicht die Zerstreuungen des glänzenden Gesellschaftslebens vermochten den Jüngling, den kein materieller Kampf ums Dasein zum Arbeiten zwang, von einer geradezu fieberhaften Tätigkeit abzuhalten. Einen deutlichen Begriff von seiner rastlosen Arbeitsfreudigkeit und ein anschauliches Bild seiner Gesamtpersönlichkeit geben uns die Briefe des zu jener Zeit in Rom weilenden Hector Berlioz, mit dem Mendelssohn bald näher bekannt wurde. Berlioz hatte nach vier vergeblichen Bewerbungen endlich den ersehnten prix de Rome erhalten und musste die vorgeschriebenen zwei Jahre als Pensionär der französischen Akademie in Rom zubringen. Aus seinen Briefen geht hervor, wie gewaltig ihm der fast sechs Jahr jüngere Mendelssohn als

Mensch und Künstler imponierte. Er schreibt am 6. Mai 1831 (Correspondance inédite):

„J'ai trouvé Mendelssohn; Monfort le connaissait déjà, nous avons été bien vite ensemble. C'est un garçon admirable, son talent d'exécution est aussi grand que son génie musical, et vraiment c'est beaucoup dire. Tout ce que j'ai entendu de lui m'a ravi; je crois fermement que c'est une des capacités musicales les plus hautes de l'époque. C'est lui qui a été mon cicerone; tous les matins, j'allais le trouver, il me jouait une sonate de Beethoven, nous chantions Armide de Gluck, puis il me conduisait voir toutes les fameuses ruines qui me frappaient, je l'avoue, très peu. Mendelssohn est une de ces âmes candides comme on en voit si rarement; il croit fermement à sa religion luthérienne, et je le scandalisais quelquefois beaucoup en riant de la Bible. Il m'a procuré les seuls instants supportables dont j'aie joui pendant mon séjour à Rome."

Und als Mendelssohn Rom bereits verlassen hatte, wird Berlioz nicht müde, in Briefen an Hiller seiner ungeheuchelten Bewunderung für ihn Ausdruck zu geben:

„Mendelssohn est-il arrivé? . . . C'est un talent énorme, extraordinaire, superbe, prodigieux. Je ne suis pas suspect de camaraderie en en parlant ainsi, car il m'a dit franchement, qu'il ne comprenait rien à ma musique. Dites-lui mille choses de ma part; il a un caractère tout virginal, il a encore des croyances; il est un peu froid dans ses relations mais, quoiqu'il ne s'en doute pas, je l'aime beaucoup[131])."

Zweifellos geben diese unter dem frischen Eindruck von Mendelssohns bezaubernder Persönlichkeit geschriebenen Briefe ein getreueres Bild von ihm als der etwas gefärbte, mit allerhand kleinen Malicen durchsetzte Bericht über jene römischen Tage, der sich in einem 1843 geschriebenen Brief von Berlioz an Stephen Heller findet[132]). Zwar beugt sich Berlioz auch hier vor dem überlegenen musikalischen Genie des deutschen Meisters, er bewundert das „zarte und feine Tongewebe" der Hebridenouvertüre und Mendelssohns „wunderbare Fertigkeit, auf dem Klavier die kompliziertesten Orchesterpartituren wiederzugeben". Er nennt ihn einen „producteur infatigable", den man selbst an den Tagen des lähmenden Sirocco seiner Arbeit entreissen musste, aber er verweilt auch mit Vorliebe bei den kleinen Bosheiten, die sich die beiden so grundverschiedenen Künstler gegenseitig an den Kopf warfen. Die Schärfe, mit der Mendelssohn seine künstlerischen Ideale, besonders Seb. Bach, gegen Berlioz verteidigte, veranlasst diesen zu dem Urteil:

„Enfin c'était un porc-épic, dès qu'on parlait de musique; on ne savait par quel bout le prendre pour ne pas se blesser[133])".

Aber er fügt gleich hinzu:

„Doué d'un excellent caractère, d'une humeur douce et charmante, il supportait aisément la contradiction sur tout le reste."

Ganz anders und über den Musiker Berlioz geradezu vernichtend lautet das Urteil, das Mendelssohn in einem Brief an seine Familie (v. 29. März 1831) ausspricht:

„Berlioz verzerrt, ohne einen Funken Talent; im Finstern herumtappend, der sich für den Schöpfer einer neuen Welt hält, — dabei die grässlichsten Sachen schreibt und nichts träumt und denkt, als Beethoven, Schiller und Goethe; zugleich von einer grenzenlosen Eitelkeit und auf Mozart und Haydn vornehm herabsehend, sodass mir sein ganzer Enthusiasmus zweifelhaft wird . . . . . Dazwischen dann mich, der ich B. totbeissen möchte, bis er auf einmal wieder über Gluck schwärmt, wo ich dann einstimmen muss . . . . Du sagst, liebe Mutter, B. müsse doch etwas in der Kunst wollen; da bin ich gar nicht Deiner Meinung; ich glaube, er will sich verheiraten und ist eigentlich schlimmer, wie die Andern, weil er affektierter ist. Ich mag diesen nach aussen gekehrten Enthusiasmus, diese den Damen präsentierte

Verzweiflung und die Genialität in Fraktur, schwarz auf weiss, ein für allemal nicht ausstehen, und wenn er nicht ein Franzose wäre, mit denen es sich immer angenehm leben lässt, und die immer was zu sagen und zu interessieren wissen, so wäre es nicht zum aushalten.“

Mendelssohn machte auch Berlioz gegenüber gar keinen Hehl daraus, dass ihm seine Kompositionen — einige kleinere Gesänge ausgenommen — gänzlich missfielen. Dessenungeachtet bewies er ihm später die selbstloseste Kollegialität. Als Berlioz 1843 in Leipzig ein Konzert mit eignen Kompositionen geben wollte und deswegen an Mendelssohn schrieb, antwortete dieser umgehend in freundschaftlichster Weise und opferte Zeit und Mühe für eine künstlerische Unternehmung, die ihm innerlich ganz unsympathisch war. Er bemühte sich um die von Berlioz für sein Orchester geforderten seltneren Instrumente, korrigierte eigenhändig die fehlerhaften Chorstimmen und spielte im Konzert in Ermanglung einer Harfe die Harfenstimme am Klavier.

„Mendelssohn . . . . s'est en effet comporté en frère à mon égard“[134]), „Mendelssohn a été charmant, excellent, attentif, en un mot bon camarade tout à fait; nous avons échangé nos bâtons de chef d'orchestre en signe d'amitié[135]).“

heisst es in den Briefen.

Berlioz war durch das wenig schmeichelhafte Porträt in den „Reisebriefen“, in dem er sich trotz der Unterdrückung seines Namens durch die Herausgeber wiedererkannte, tief gekränkt; das ist menschlich und natürlich. Aber lächerlich ist es, wenn der Herausgeber der „Correspondance inédite“, Daniel Bernard, in seiner Vorrede Mendelssohns Charakter anzuzweifeln wagt, weil er für den Musiker Berlioz nicht eine Bewunderung heuchelte, die er nicht empfand, sondern sich darauf beschränkte, dem Menschen seine wohlwollende Gesinnung durch die Tat zu beweisen. Die reine und klare Natur Mendelssohns konnte sich mit dem bis zur Siedehitze excentrischen Berlioz nicht verstehn. Und da er ihn an naiver Erfindungskraft und meisterlichem Können turmhoch überragte, kann man sich wahrlich nicht wundern, dass er gleich Cherubini und Wagner seine Musik ablehnte.

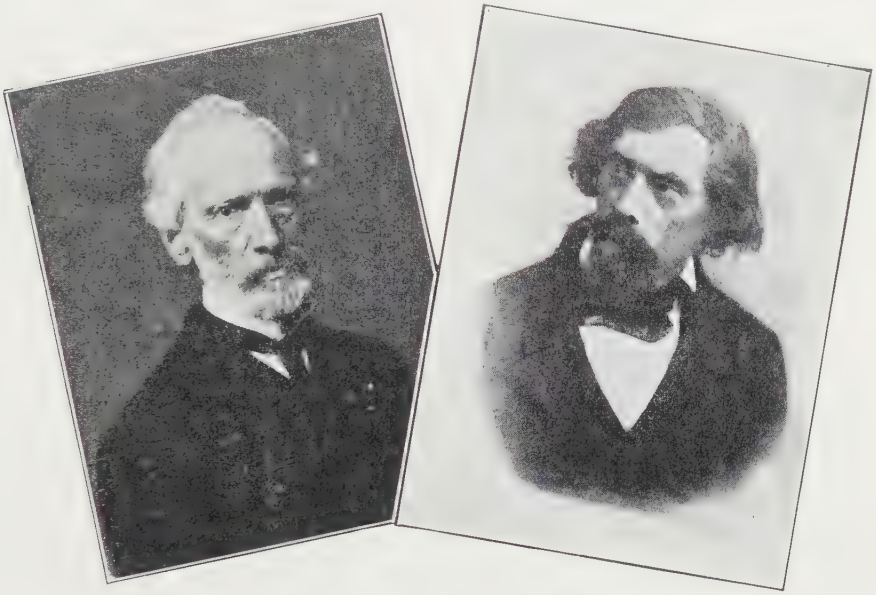
5. Neapel, Mailand, die Schweiz, München, Paris, London.

Fast ein halbes Jahr, bis zum 10. April 1831, weilte Mendelssohn in Rom; die zweite Hälfte des April und den ganzen Mai widmete er einem Ausflug nach Neapel, den er gemeinschaftlich mit den Malern E. Bendemann, T. Hildebrandt und K. Sohn unternahm. Er wohnte in Santa Lucia, wo er stundenlang von seinem Balkon aus den herrlichen Blick auf den Vesuv und den Golf geniessen konnte. In prachtvollen Schilderungen beschreibt er in seinen Briefen die farbenreichen Reize des italienischen Südens, die Wunder der blauen Grotte auf Capri, den tragischen Eindruck des Trümmerfeldes von Pompeji. Der südlichste Punkt seiner Reise war der Cerestempel in Pästum; mit schwerem Herzen fügte er sich dem Gebot seines Vaters, der eine Ausdehnung der Reise bis nach Sizilien nicht wünschte. Goethe äusserte sich darüber missbilligend gegen Zelter (28. Juni 1831):

„Der Herr Papa hatte sehr Unrecht, den guten Felix nicht nach Sizilien zu schicken. Der junge Mann behält eine Sehnsucht ohne Not.“

So beschränkte sich der gehorsame Felix darauf, in Neapel und seiner paradiesischen Umgegend auf Goethes Spuren zu wandeln. Wie alle Nordländer empfand auch er den krassen Gegensatz zwischen dem Zauber der süditalienischen Welt und der Armut, Verkommenheit und Trägheit des neapolitani-

schen Volkes. Die Trinkgeldplage und die Bettelei der zahllosen Krüppel und Nichtstuer widerte ihn an. In einem Brief vom 6. Juni 1831 gibt er hübsche volkspsychologische Betrachtungen über das „dolce far niente", das in diesem gesegneten Lande alle Welt wie eine schleichende Krankheit ergreift. Er selbst arbeitete unter dem erschlaffenden Einfluss des Klimas bei weitem nicht so anhaltend wie in Rom, sondern lebte mehr dem Naturgenuss. Nur die Walpurgisnacht und die „italienische" Sinfonie, zu deren „Saltarello" er hier die Anregung suchte und fand, wurden gefördert. Die musikalischen Zustände erschienen ihm ebenso schlimm wie in Rom. Dagegen erfreute ihn die Bekanntschaft der Mme. Fodor, der ausgezeichneten Sängerin, bei der auch Henriette



Bendemann. Th. Hildebrandt.

Sontag studiert hatte.[136]) Bei ihr traf er auch mit Donizetti, Coccia und Benedict, den er von Berlin her kannte, zusammen. Ueber den Dichter Platen schreibt er:

„Graf Platen ist ein kleiner, verschrumpfter, goldebrillter, heiserer Greis von fünfunddreissig Jahren; er hat mir Furcht gemacht. Die Griechen sehen anders aus! Er schimpft auf die Deutschen grässlich, vergisst aber, dass er es auf Deutsch tut.[137])

Am 5. Juni finden wir Mendelssohn wieder in Rom, wo er noch zwei Wochen weilte und den erwähnten ausführlichen Brief über die Zeremonien der heiligen Woche an Zelter schrieb. Dann verliess er die ewige Stadt auf Nimmerwiedersehen und wandte sich über Perugia nach Florenz; nach einer Fahrt, die durch lästige Reisegesellschaft, durch Scherereien mit seinem Vetturin und durch die Geldgier und Unverschämtheit der Posthalterin von Incisa sehr unerfreulich wurde, traf er gerade zur Feier des Johannistages daselbst ein. Er stürzte sich in den Strudel des Volksfestes mit Wagenkorso, Pferderennen, Maskenball im Teatro Goldoni und Illumination und schwelgte tags darauf wieder in den Kunstschätzen der Galerien. Dann reiste er über Genua nach Mailand, wo er vom 7. bis 15. Juli blieb. Hier machte er an der Generalin Freifrau Dorothea v. Ertmann, der Beethoven seine Sonate op. 101 gewidmet hat, eine wertvolle Bekanntschaft und verlebte mit ihr und ihrem sympathischen Gatten einige durch Musik verschönte Abende. Die Freifrau, eine vortreffliche Pianistin, spielte ihm

Beethovensche Sonaten vor, beide Gatten erzählten ihre persönlichen Erlebnisse mit dem grossen Wiener Meister, sodass Mendelssohn sich bei diesen „angenehmsten, gebildetsten Leuten, die man sich denken kann", ausserordentlich wohl fühlte.[138]) Auch Mozarts Sohn Karl, der in Mailand als Beamter lebte, „eigentlich aber ein Musiker ist dem Sinne und Herzen nach",[139]) lernte er kennen und schätzen. Er spielte ihm bei Ertmanns die Ouvertüre zu „Don Juan" und der „Zauberflöte", unter vier Augen auch die „Walpurgisnacht" vor und gewann sich damit schnell das Herz des einfachen und liebenswürdigen Mannes. In dem folgenden, bisher nicht veröffentlichten Brief[140]) aus Düsseldorf an Herrn C. H. Siebel vom 30. März 1834 gedenkt Mendelssohn mit Herzlichkeit seines Mailänder Freundes:

Donizetti.

„Geehrter Herr Siebel!

Inliegend das Briefchen an Herrn Mozart in Mailand, das Sie ihm zu geben mir gütigst versprachen. Ich weiss seine Adresse nicht mehr, doch war er bei der Regierung (ich glaube, dem auswärtigen Departement) angestellt und wird wohl leicht zu erfragen sein. Dass Sie seine Bekanntschaft freuen wird, bin ich gewiss, denn er ist ein liebenswürdiger, gerader Mensch und seinem Vater rührend ähnlich. Sie würden mir einen Gefallen tun, wenn Sie ihn auch noch mündlich bäten (wie ich im Brief schriftlich), mir ein paar Zeilen zu schreiben und von sich, sowie von meinen Mailänder Bekannten, von denen ich nun seit mehr als drei Jahren nichts gehört habe, Nachricht zu geben. Bitte, erfüllen Sie diesen meinen Wunsch, weil er mir wirklich sehr am Herzen liegt, und weil ich fürchte, dass Mozart sonst zu antworten vergisst; Sie würden mir einen grossen Gefallen dadurch tun. Haben Sie Dank für alles Freundliche, was Sie mir über meine Liederchen sagen, und leben Sie mir recht wohl; Gott gebe Ihnen allen eine frohe Reise und heitere Zeit. Es ist wahrlich ein Glück, so dem Frühling entgegen in das schönste Land zu reisen; grüssen Sie mir auch das sposalizio in der brera und die goldne Statue auf dem weissen Dom und das ganze reiche grüne Land. Glückliche Reise und Lebewohl von Ihrem ergebenen

Felix Mendelssohn Bartholdy."

Freifrau Dorothea v. Ertmann.

Mozart gab dem schnell gewonnenen Freunde Briefe an Bekannte am Comersee mit, und Mendelssohn beschreibt sehr lustig, wie er mit diesen Spiessbürgern einer italienischen Kleinstadt ein Gespräch über Shakespeare geführt habe, wobei sie ihn wohlmeinend vor der Lektüre eines ganz besonders läppischen Stückes, „Il sonno d'una notte di mezza state", gewarnt hätten.[141]) Nachdem er noch den Lago Maggiore und die borromeischen Inseln bei schlechtem Wetter besucht hatte, verliess er Italien, das er nie wiedersehen sollte, und wandte sich über den Simplon durch das Rhonetal nach Martigny und Chamounix. Ueber seine Reise durch die Schweiz, das Land, dessen Natur ihm von allen Ländern am meisten zusagte, finden sich in den „Reisebriefen" so eingehende, zum Teil mit Handzeichnungen geschmückte Berichte, dass an dieser Stelle darauf verwiesen werden muss. Die grösstenteils zu Fuss unternommene Wanderung litt unter ausserordentlicher Ungunst des Wetters, ja, am 7. August ging ein gewaltiges Gewitter über die ganze Zentralschweiz nieder, dem am 8. und

Aquarell von Felix Mendelsschn (Santa Lucia und Golf von Neapel).
1831 nach der Natur gemalt.
(Im Besitz von Frau Helene Erk in Düsseldorf.)

9. August verheerende, den Wohlstand des Landes zum Teil vernichtende Ueberschwemmungen folgten. Trotzdem begeisterte sich der Wanderer an den Eindrücken der gewaltigen Gebirgswelt und begreift nicht,

„dass Goethe aus der Schweiz nichts Anderes zu schreiben gewusst hat, als ein paar schwache Gedichte und die noch schwächeren Briefe.“[142])

Von Chamounix ging die Fussreise an den Genfer See, von dort über Château d'Oex, Boltigen und Wimmis nach Unterseen bei Interlaken. Hier komponierte er das bereits erwähnte Goethesche Sonett (op. 86, No. 3) und für die Tochter des Forstmeisters, die ihm Notenpapier verschafft hatte, zum Dank drei Walzer; es sind die einzigen, von denen wir wissen — bei einem so leidenschaftlichen Tänzer gewiss eine merkwürdige Tatsache, wie Grove mit Recht hervorhebt. Nach einer Besteigung des Faulhorns ging Mendelssohn über die grosse Scheidegg und den Furkapass über den Vierwaldstätter See. Von den Anstrengungen der Wanderung und den Unbilden der Witterung erholte er sich in Engelberg, wo er einige Tage verweilte und im Kloster fleissig — sogar beim Gottesdienst — die Orgel spielte. Auch erfreute er die Mönche durch den Vortrag Bachscher Fugen und durch eine Phantasie über ein Thema, das ihm der Pater Organist gab, „besser, als es irgend einem Organisten in Italien je einfallen könnte“,[143]) und erquickte sich an der Lektüre des „Wilhelm Tell“, den er seit vier Jahren nicht gelesen hatte und nun am Ort der Handlung doppelt auf sich wirken liess. Den Aufenthalt in Luzern benutzte er, um alte Briefschulden abzutragen. Zwei lange Briefe, die er am 27. August an E. Devrient und Wilhelm Taubert richtete, geben davon Zeugnis, ebenso sein letzter Brief an Goethe, den er an des Altmeisters Geburtstag (28. August) nach Weimar schrieb.

„Den allerliebsten Brief von Felix entschliesse ich mich durchs Chaos schicklichst ans Licht zu tragen.“

schreibt Goethe an Zelter (17. September 1831) und wählte dazu den Bericht über das grosse Unwetter und die Schilderung einer primitiven Theateraufführung des „Wilhelm Tell“ aus. Uns interessiert noch mehr der Schluss dieses Briefes, wo Mendelssohn noch einmal auf die Walpurgisnacht zurückkommt und dem Dichter die Vollendung seiner Komposition mitteilt. Er dankt ihm für die „himmlischen Worte“, spricht die Hoffnung aus, das Werk demnächst in München aufzuführen, und schliesst:

„Das einzige, was ich hoffe, ist, dass man es meiner Musik anhören mag, wie tief ich die Schönheit der Worte empfunden habe[144]).“

Nach einer genussreichen Besteigung des Rigi fand unser Künstler auch noch in Wallenstadt, Sargans und Lindau Gelegenheit, die Kirchenorgeln zu probieren.

„Ich habe heute nach ein paar Stunden schon Fortschritte mit den Füssen gemacht (nota bene im Sitzen)“

schreibt er am 3. September 1831 aus Sargans. In Lindau schliesst er seinen Brief vom 5. September mit den Worten:

„Der schmutzige, nasse Fussreisende nimmt Abschied und will als Städter mit Visitenkarten, reiner Wäsche und einem Frack wieder schreiben.“

Dann wandte er sich über Memmingen und Augsburg nach München.

Ueber Mendelssohns zweiten Münchener Aufenthalt, der etwa zwei Monate währte, sind wir durch zwei seiner Reisebriefe genau unterrichtet. Wie allen Norddeutschen behagte auch ihm die Gemütlichkeit der Stadt und ihrer Bewohner ausserordentlich. Aber auch in künstlerischer Hinsicht wurde diese Zeit

Handzeichnung Felix Mendelssohn Bartholdy's: Der Rheinfall.
(Original im Besitz von Frau Lili Wach, geb. Mendelssohn Bartholdy in Leipzig.)

für ihn höchst ergiebig. Täglich spielte er eine Stunde Orgel, und dreimal wöchentlich musizierte er nachmittags um 4 mit Bärmann, dem Tenoristen Breiting und andern Musikern in seinem Junggesellenheim. Einmal veranstaltete er daselbst sogar eine musikalische „Soiree", an der gegen 30 Personen teilnahmen.

„An Platz fehlte es sehr; wir wollten erst einige Leute aufs Bett placieren, indessen gingen viele geduldige Schafe in ein kleines Zimmer hinein; das Ding war unglaublich animiert und gelungen." „Nebenan bei meinen Wirtsleuten sassen die Damen Cornelius, um zuzuhören; im ersten Stock machten Schauroths eine Visite aus demselben Grunde, und auch auf der

Handzeichnung Felix Mendelssohn Bartholdy's: Gebirgslandschaft im Haslithal.
(Original im Besitz von Frau Lili Wach, geb. Mendelssohn Bartholdy in Leipzig.)

Strasse und dem Flur standen Leute . . . . Die Respektspersonen sassen mitten im Schwarm und liessen sich's wohl sein mit ihren ernsthaften Gesichtern; wir gingen erst um $^1/_2$2 Uhr nach Mitternacht auseinander. Den folgenden Abend kam das wahre Gegenstück; da musste ich vor der Königin und dem Hofe spielen. Da war alles sittsam und geschniegelt und glatt; mit jedem Ellenbogen stiess man an eine Excellenz; die schönsten, schmeichelhaftesten Redensarten flogen im Zimmer umher, und ich der roturier mitten darunter mit meinem bürgerlichen Herzen und meinem Katzenjammer! Ich biss mich aber heraus, so gut ich konnte, musste am Ende auf königliche Themas phantasieren und wurde gewaltig gepriesen. Am meisten gefiel es mir, dass die Königin nach der Phantasie mir sagte: das wäre ja sonderbar, ich risse einen ordentlich mit fort, und man könnte bei der Musik ja an nichts anderes denken; worauf ich um Entschuldigung bat — wegen des Fortreissens[145]).“

Ein ganz besonderes Interesse widmete Mendelssohn der damals sechzehnjährigen Josefine Lang. Von ihrer zart-melancholischen Persönlichkeit und ihrem Kompositionstalent spricht er in dem angeführten Brief mit höchster Teilnahme. Er gab ihr in München täglich um 12 Uhr eine Stunde im Kontrapunkt und blieb auch später mit ihr in herzlicher Freundschaft verbunden, als sie sich mit dem Tübinger Professor der Rechte und Schriftsteller Chr. Reinhold Köstlin vermählt hatte; auch nahm er bei ihrem erstgebornen Knaben Patenstelle an[146]).

Josefine Lang.

Das Hauptereignis seines Münchener Aufenthalts aber wurde ein von ihm zum Besten der Armenpflegschaft veranstaltetes Konzert mit eignen Werken im grossen Odeonssaal. Ursprünglich früher geplant, wurde es wegen des Oktoberfestes auf Montag, den 17. Oktober 1831 verlegt. Das Programm enthielt ausser der C-moll-Sinfonie und der Sommernachtstraumouverture auch das soeben vollendete G-moll-Konzert für Klavier op. 25. Ueber die Vorbereitungen und den glänzenden Verlauf des Konzerts, dem auch das Königspaar beiwohnte, berichtet der ausführliche Brief an den Vater vom 18. Oktober 1831. Zum Schluss phantasierte der Konzertgeber über Mozarts „non più andrai“, das ihm der König als Thema gegeben hatte, unter vielem Beifall. Ueber diese besonders von Hummel und Mozart kultivierte Art des öffentlichen Phantasierens spricht er sich indessen mit Recht missbilligend aus: „es ist ein Missbrauch und ein Unsinn zugleich“[147]).

Das G-moll-Konzert widmete der Meister seiner Münchener Kunstgenossin und Freundin Delphine v. Schauroth, die es noch als bejahrte Künstlerin bei der Mendelssohnfeier am 4. Februar 1870 im Leipziger Gewandhaus vortrug. Es ist nach seinem eignen Zeugnis[148]) ein „schnell hingeworfenes Ding“, und so erklärt sich der einheitliche Schwung und Zug dieses Meisterwerkes, dessen Kunstvollendung seiner volkstümlichen Wirkung die Wage hält. Zweifellos durch Webers Konzertstück angeregt, überragt es dieses bei weitem durch Reichtum und Feinheit der Erfindung, durch kunstvollen Bau und Manierlosigkeit der Technik. Auch diesem Stück ist das Schicksal nicht erspart geblieben, von zahllosen Dilettantenhänden unbarmherzig zerpflückt zu werden. Aber unter der Hand eines echten Künstlers, der das feine Gewebe nicht durch Rubati und Pedalmissbrauch zerstört, wirkt es noch heute in unverwelklicher Frische. Seine drei Sätze sind ohne Unterbrechung mit einander verknüpft, eine Neuerung, die schon Webers Konzertstück aufweist, die aber Schumann (Schwärmbrief an

Chiara von 1835) noch zu missbilligen scheint. Der erste Satz (Molto Allegro con fuoco, 𝔊) ist in der thematischen Arbeit, die auch die kleinsten Motivteilchen bedeutungsvoll ausnutzt, ein bewunderungswürdiges Meisterstück. Den kurzen Einleitungstakten des Orchesters, die ein chromatisch durchsetztes Tonleitermotiv mit reicher Harmonisierung von der Tonika zur Dominante führen, wird mit keckem Wurf ein präludierendes Instrumentalsolo improvisatorischen Charakters entgegengestellt, das nach einem Halbschluss auf der Oberdominante das eigentliche Hauptthema in wuchtigen Akkorden einführt. Nachdem dieses in glänzendem Wechselspiel zwischen Orchester und Klavier entwickelt ist, tritt mit der Modulation nach B-dur das weiche, gesangvolle Seitenthema auf, nimmt aber sofort eine Wendung nach dem fernen Des-dur, in dem es, nur vom Streichquartett diskret begleitet, zur vollen Entfaltung kommt. Die nun beginnende, ebenso knappe wie geistreiche Durchführung ist von mustergiltiger Vollendung. An ihren Abschluss in der Haupttonart schliesst sich ein auch im letzten Satz verwendetes, überleitendes Fanfarenmotiv der Hörner und Trompeten, das durch eine ausdrucksvolle Kadenz des Klaviers abgelöst wird. Sie bildet mit ihrem fragenden Schluss auf der Oberdominante von E-moll den Uebergang zu dem zweiten Satz (Andante, E-dur, $^3/_4$), einem in schwelgerischen Klangzauber getauchten Lied ohne Worte. Sein Thema wird zuerst von den geteilten Celli, Viola, Bass, Fagott und Horn eingeführt, dann vom Klavier übernommen und in ununterbrochenem Tonstrom mit lieblicher Umrankung duftiger Klavierpassagen entwickelt. Mendelssohn zeigt hier, wie wunderbare koloristische Wirkungen ein Meister mit wenigen Mitteln erzielen kann. Denn zu den oben genannten Instrumenten treten nur noch Flöten und Geigen hinzu. An den zart verhallenden Schlussakkord schliesst sich unmittelbar jenes Fanfarenmotiv; es führt, vom ganzen Orchester aufgenommen, in mächtigem Crescendo zu dem plötzlich dreinfahrenden Quartsextakkord des Klaviers, das nun in auf- und absausenden Arpeggien gleichsam die Kräfte probiert für den glänzenden Wettstreit mit dem Orchester im Finale. Ein echtes Finalthema drückt diesem feurigen Satz den Stempel überschäumender Lebenslust und kecker Schaffensfreude von vornherein auf. In reizender Ungezwungenheit werden kurz vor der brillanten Coda die beiden Hauptthemen des ersten Satzes gestreift und erhöhen noch den Eindruck der wunderbaren Einheitlichkeit des genialen Werkes.

Ehe Mendelssohn von München schied, erhielt er durch den dortigen Intendanten, Baron v. Poissl, den willkommenen Auftrag, für München eine Oper zu schreiben; „ohne den geringsten ersten Schritt zu tun, und zwar erst nach meinem Konzert“, schreibt er seinem Vater (21. Februar 1832) aus Paris. Am 4. November bedankte er sich brieflich bei Herrn v. Poissl für den Auftrag[149]) und versprach ihm, sich sofort um ein Libretto zu bemühen. Dann verliess er München und fuhr nach Stuttgart, wo er das Orchester vortrefflich fand; seinen Dirigenten Lindpaintner erklärte er sogar für den besten Orchesterleiter Deutschlands.[150]) Die Aufforderung im ersten Abonnementskonzert mitzuwirken lehnte er wegen Zeitmangels ab und wandte sich über Heidelberg nach Frankfurt. Hier wurden die alten Beziehungen zu Schelble und seinem Cäcilienverein

Baron v. Poissl.

erneuert. In einer kleinen Auslese des Vereins, die Schelble Freitags bei sich zu versammeln pflegte, hörte Mendelssohn das Magnificat und einzelne Kantaten von Bach mit grossem Genuss. Auch an dem Verkehr mit seinem Vetter Philipp Veit, dem bekannten religiös-romantischen Maler, hatte er innige Freude. In Frankfurt erhielt er auch die Nachricht von der Verlobung seiner Schwester Rebekka mit dem Mathematiker Lejeune-Dirichlet und tags darauf die Trauerbotschaft vom Tode seiner Tante Henriette. Dann wandte er sich rheinabwärts nach Düsseldorf, wo er mit Immermann über ein Opernbuch verhandelte. Wie oben erwähnt, wurde eine Bearbeitung von Shakespeares „Sturm“ vereinbart. Der Dichter versprach das Buch „bis spätestens Ende Mai“ (1832) zu liefern, und Mendelssohn war so überzeugt, ein ihm zusagendes Libretto zu erhalten, dass er den Vorschlag seines Vaters, sich von einem französischen Dichter einen Text machen zu lassen, in einem ausführlichen Brief aus Paris (19. Dezember 1831) ablehnte. Neben dem Verkehr mit Immermann widmete er sein Interesse auch der künstlerischen Wirksamkeit von Männern wie Schadow und Lessing, und zweifellos wurden in diesen kurzen Düsseldorfer Tagen seine späteren Beziehungen zu der Malerstadt angebahnt.

Lindpaintner.

In der Mitte des Monats Dezember finden wir ihn in Paris, wo er etwa vier Monate blieb und eine ereignisreiche und bedeutsame Zeit durchlebte. Das musikalische Leben hatte dort nach der Julirevolution einen grossen Aufschwung genommen. Die 1828 unter Habeneck begründeten Concerts du Conservatoire standen im höchsten Flor, Rossini hatte 1829 seinen „Tell“, Meyerbeer 1831 seinen „Robert“ für die grosse Oper geschaffen, der alte, strenge Cherubini wirkte noch tatkräftig als Direktor des Konservatoriums, an der italienischen Oper erstrahlten die Sterne des bel canto, Auber, der Meister der komischen Oper, stand auf der Höhe seines Ruhmes, und der Klaviervirtuosität hatten die genialen Jünglinge Chopin und Liszt ganz neue Bahnen gewiesen. Als Violinkünstler glänzten Baillot, der als Führer eines Quartetts auch der ernsten Kammermusik huldigte, vor allem aber der Hexenmeister Paganini und sein nordischer Nachahmer Ole Bull. Dass in einem solchen Kreise Mendelssohns Erscheinung willkommen war, erscheint selbstverständlich. Allerdings fühlte er sich bei seiner ernsten und gediegenen Richtung auch diesmal durch das bunt schillernde und äusserliche Wesen des Pariser Kunsttreibens vielfach abgestossen, aber er genoss nach seinem eignen Zeugnis Paris von Grund aus, warf sich in den Strudel und „tat den ganzen Tag nichts als neues sehen“.[151]) Von deutschen Freunden und Bekannten fand er F. Hiller, Dr. Franck, Heine, Börne und Michael Beer, den Dichter des Struensee, in Paris vor. Seine schöpferische Tätigkeit beschränkte er vorzugsweise auf die Ausarbeitung älterer Entwürfe, dagegen musi-

Immermann.

zierte er fleissig, besonders bei Baillot und in den Soireen der Mme. Kiéné, der bejahrten Mutter seiner inzwischen verstorbenen Lehrerin Mme. Bigot. Auf solche Weise wurden seine Kammermusiken, besonders das Oktett, und sein Klavierkonzert einem erlesenen Kreise von Musikern und Kunstfreunden bekannt. Mit der grösseren Oeffentlichkeit kam er durch zwei Konzerte in Berührung: am 19. Februar 1832 wurde die Sommernachtstraumouvertüre im Conservatoire gespielt, und am 18. März spielte er ebenda Beethovens G-dur-Konzert mit grösstem Erfolge. Als Kuriosum berichtet er selbst nach Hause, dass sein Oktett zu Beethovens Sterbefeier in einer Kirche gespielt worden sei.

„Mein Oktett am Montag in der Kirche hat aber an Absurdität alles übertroffen, was die Welt bis jetzt gesehen und gehört hat. Wie der Priester während des Scherzo am Altar fungierte, da klang es wirklich ganz wie „Fliegenschnauz und Mückennas, verfluchte Dilettanten" die Leute fanden es aber wer weiss wie kirchlich und sehr schön."

Mit Bewunderung spricht er von der vollendeten, einheitlichen Schulung des Conservatoireorchesters, mit warmem Dank von Habenecks Entgegenkommen. Einen imponierenden Eindruck machte ihm Liszt dadurch, dass er sein G-moll-Konzert aus dem kaum leserlichen Manuskript mit der grössten Vollendung vom Blatt spielte.[153]) Seine Beziehungen zu Meyerbeer, dessen „Robert" er verabscheute,[154]) blieben kühl, obgleich der berühmte und liebenswürdige Maestro das Talent des Jüngeren bewunderte. Auch Kalkbrenner war ihm wegen der Flachheit seiner Kompositionen und wegen seiner Charlatanerie unsympathisch, wenn er auch die „Nettigkeit, Eleganz und Vollkommenheit" seines Spiels rühmte.[155])

Ole Bull.

Frederic Chopin.

Gjoacchino Antonio Rossini.

Von dem „brummigen Cherubini," dessen Meisterschaft er bewundert, wenn er auch „alles lediglich mit dem Kopfe macht",[156]) berichtet er einige boshafte Bonmots an die Seinen. Am freundschaftlichsten scheint er mit Hiller verkehrt zu haben, dessen „Erinnerungen" Wunderdinge von Mendelssohns Gedächtnis, Schlagfertigkeit und Improvisationskunst erzählen. In einer Soiree bei dem musikliebenden Abbé Bardin ergänzte er unvorbereitet die Bläser in der Orchesterbegleitung von Beethovens Es-dur-Konzert aus dem Gedächtnis am Klavier. „Ich glaube nicht, dass eine Note des zweiten Horns ausblieb", sagt Hiller. In einer Probe zur Sommernachtstraumouverture im Conservatoire übernahm er das Amt des ausgebliebenen Paukers „und wirbelte wie ein Tambour der alten Garde". Die Mozartschen Konzerte, die er bei Baillot mit Streichquartettbegleitung spielte, schmückte er durch prachtvoll improvisierte Kadenzen.

Aber er ging keineswegs einseitig in der Musik auf, sondern besuchte

eifrigst die Theater und das Louvre. Auch widmete er als vortrefflicher Schachspieler manche Stunde dem königlichen Spiel gemeinschaftlich mit Michael Beer und Dr. Franck. Ja sogar die ihm sonst fernliegende Politik zog ihn in dem allzeit gärenden Paris in ihren Bann, und Berichte über die Kammerverhandlungen und die St. Simonisten füllen seine Pariser Briefe. Dass die radikalen Schwärmer Heine und Börne auf Deutschland schimpfen und toben, dabei aber nicht ordentlich Französisch sprechen können, will ihm gar nicht behagen[157]). Ueberhaupt scheint ihm seine Liebe zum Heimatlande gerade im glänzenden Paris besonders lebhaft zum Bewusstsein gekommen zu sein; in den Briefen an seinen Vater und Zelter erklärt er aufs bestimmteste, dass er nur in Deutschland leben wolle.

Cherubini.

Bemerkenswert ist, dass in dieser Zeit der Plan des Oratoriums „Paulus“ zum erstenmal auftaucht. Mendelssohn schreibt an Devrient am 10. März 1832:

„Ich soll für den Cäcilienverein ein Oratorium machen, und da ich meine Oper auf keinen Fall vor Juli anfangen kann, eher wohl später noch, so habe ich vom nächsten Monat ab noch ein prächtiges Vierteljahr Zeit . . . . Der Gegenstand soll der Apostel Paulus sein, im ersten Teil: die Steinigung Stephani und die Verfolgung, im zweiten Teil: die Bekehrung, im dritten: das christliche Leben und Predigen und entweder der Märtyrertod oder der Abschied von der Gemeinde.

Die Worte möchte ich aus Bibel und Gesangbuch hauptsächlich und dann Einzelnes frei haben (die kleine Christengemeinde sänge z. B. die Choräle im ersten Teile, die Verteidigungsrede des Stephan nähme ich in den Hauptzügen aus der Bibel). Aber ich kann mir das nicht selbst zusammenbringen. Willst Du es tun, Du kennst die Bibel besser als ich und weisst genau, wie ich es meine.“

Devrient fühlte sich für eine solche Aufgabe doch nicht bibelfest genug und verwies den Freund an die Theologen Bauer und Schubring.

In die sonnige Heiterkeit von Mendelssohns Pariser Tagen fielen tiefe Schatten. Am 23. Januar 1832 starb sein geliebtester Jugendfreund Ed. Rietz; die Trauerbotschaft erreichte ihn an seinem Geburtstag und beugte ihn tief. Dem Andenken des Freundes widmete er das für sein A-dur-Quintett op. 18 nachkomponierte Adagio (s. o.). Dann starb Goethe am 22. März. Mendelssohn schrieb darüber an seine Eltern (31. März 1832):

„Goethes Verlust ist eine Nachricht, die einen wieder so arm macht! Wie anders sieht das Land aus! Es ist so eine von den Botschaften, deren ich manche schon hier bekommen habe, die mir nun beim Namen Paris immer einfallen werden, und deren Eindruck mir durch alle Freundlichkeit, alles Sausen und Brausen und das ganze lustige Leben hier nicht verlöschen wird.“

In künstlerischer Beziehung bereitete ihm die erwähnte Zurückweisung seiner Reformationssinfonie durch die Société des concerts bittern Kummer. Schliesslich erlitt er noch einen Anfall der in Paris wütenden Cholera[158]), und wenn er humoristisch einen Artikel des „Figaro“ „Enfoncé le Choléra“ zitiert, worin behauptet wird, „Paris sei das Grab aller Reputationen, und so würde auch die Krankheit ihren sauer erworbenen schlechten Namen verlieren“, so klingt doch seine persönliche Verstimmung vernehmlich durch. In der Tat hatte er in Paris nicht festen Fuss fassen können; das Conservatoire blieb ihm in den

nächsten elf Jahren verschlossen. So ging er denn um so lieber nach seinem geliebten London, das er am 23. April erreichte; Paris aber sah er nie wieder.

Wie Balsam wirkte das Leben in London und der Umgang mit den alten Freunden Klingemann, Rosen und Moscheles auf den verstimmten und körperlich angegriffenen Meister. Aus seinem alten Heim in der Great Portland Street schrieb er glückselige Briefe nach Hause:

„Ich wollte, ich könnte beschreiben, wie froh ich bin, hier zu sein; wie mir alles so lieb hier ist; wie ich über die Freundlichkeit der alten Freunde vergnügt bin.“[159])

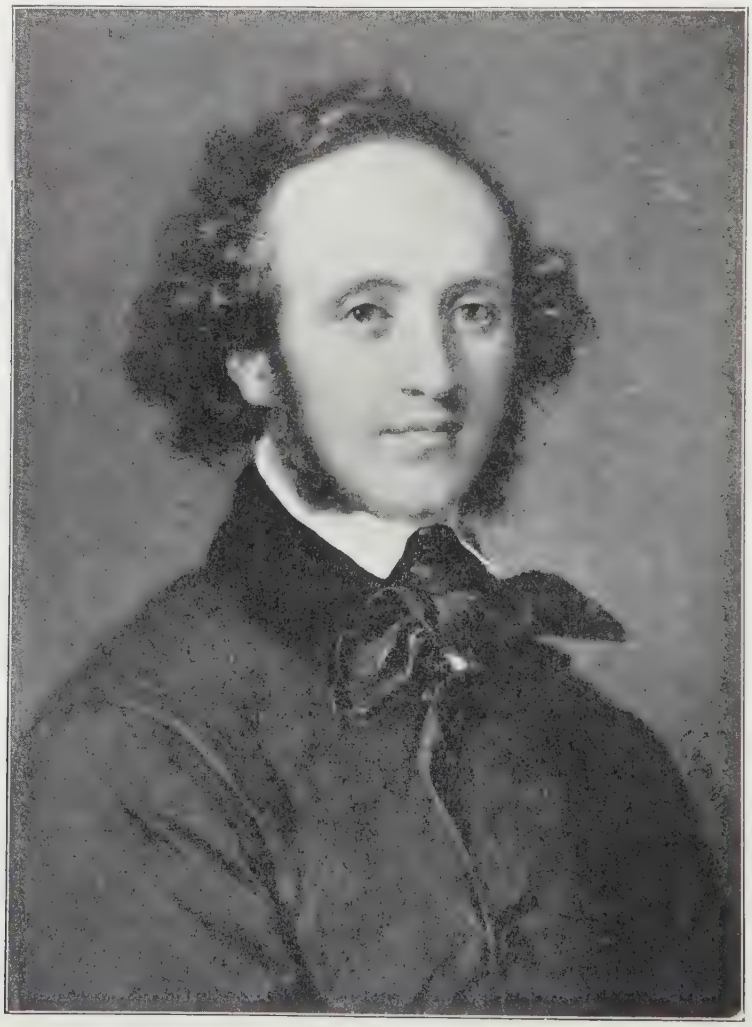
„Wie glücklich diese ersten Wochen hier waren, kann ich Euch nicht beschreiben. Wenn von Zeit zu Zeit sich alles Schlimme häuft, wie den Winter in Paris, wo ich die liebsten Menschen verlieren musste, mich nie heimisch fühlte, endlich sehr krank wurde, so kommt denn auch hier wieder einmal das Gegenteil, und so ist es hier im lieben Lande, wo ich meine Freunde wiederfinde, mich wohl und unter wohlwollenden Menschen weiss, und wo ich das Gefühl der zurückgekehrten Gesundheit in vollstem Masse geniesse. Dazu ist es warm, der Flieder blüht, und es gibt Musik zu machen; denkt Euch mein Glück!“ (11. Mai 1832.)

Mit Rührung erfüllte ihn die Anhänglichkeit der Philharmoniker, die ihn, als er zufällig bei einer Orchesterprobe erschien, mit den Rufen: „there is Mendelssohn“, „welcome to him“ jubelnd begrüssten und durch Händeklatschen auf das Podium nötigten. Bereitwillig stürzte er sich in den Strom des Londoner Musiklebens. Am 14. Mai wurde seine Hebridenouvertüre im philharmonischen Konzert aufgeführt und „machte sich ganz seltsam zwischen mancherlei Rossini.“[160]) In den Konzerten vom 28. Mai und 18. Juni spielte er sein G-moll-Konzert, am 26. Mai führte er in einem Konzert des Violinisten Mori sein eben fertig gewordenes H-moll-Capriccio für Klavier mit Orchester (op. 22) vor. Am 1. Juni dirigierte er in Moscheles' Konzert die Sommernachtstraumouvertüre und die „Hebriden“ und spielte mit dem Freunde Mozarts Doppelkonzert, für das er Kadenzen geschrieben hatte. Am Sonntag, den 10. Juni, spielte er öffentlich Orgel in der Paulskirche. Auch liess er in dieser Zeit das erste Heft „Lieder ohne Worte“ unter dem Titel „Original melodies for the Pianoforte“ bei Novello und ein vierhändiges Arrangement der Sommernachtstraumouvertüre bei Cramer erscheinen. An die „Hebriden“ legte er die letzte Hand; die Partitur trägt das Datum 20. Juni 1832.

Das in London entstandene H-moll-Capriccio steht noch mehr als das G-moll-Konzert unter Webers Einfluss. Das einleitende Andante (H-dur, 𝄴) ist in Stimmung und Technik der langsamen Einleitung des F-moll-Konzertstückes nahe verwandt, und auch das aus arpeggierten Akkorden hervorgewachsene Hauptthema des Allegro con fuoco (H-moll, 𝄵) erinnert an Webers Weise, ohne doch Mendelssohns Individualität zu verleugnen, die in dem marschartigen zweiten Thema noch mehr hervortritt. Als Ganzes ist das Werk von einer gewissen rhythmischen Monotonie nicht freizusprechen und steht an Eigentümlichkeit und Kunst der thematischen Arbeit hinter dem bedeutenderen G-moll-Konzert zurück, ist aber durch seinen effektvollen Klaviersatz und seine bequeme Spielbarkeit ein Lieblingsstück der Dilettantenwelt geworden.

Die glücklichen Londoner Tage wurden durch eine neue Trauerbotschaft getrübt; am 15. Mai starb Mendelssohns alter Freund und Berater Zelter. Auch dieser Schlag traf den gemütvollen und anhänglichen Jüngling sehr hart. „Es ist eine harte Zeit und verlöscht vieles!“ schreibt er in aufrichtiger Trauer nach Hause[161]), vergisst aber darüber doch nicht, den Vater zu bitten, er möge bis zu seiner Rückkehr verhindern, dass über Zelters Bachmanuskripte, die der Alte wie ein Argus gehütet hatte, disponiert werde; noch über menschlichen und

persönlichen Empfindungen stand ihm eben das Interesse für seine geliebte Kunst. Er suchte für ein paar Tage Ruhe und Erholung auf dem Landsitz seines Freundes Attwood in Norwood Surrey; dann riefen ihn seine musikalischen Verpflichtungen wieder nach London zurück. In dem Briefwechsel mit seinem Vater taucht in dieser Zeit der Gedanke an eine Bewerbung um Zelters Posten bei der Singakademie auf. Indes lehnt er den Vorschlag einer direkten Bewerbung ab und erklärt sich nur bereit eine auf ihn fallende Wahl anzunehmen. Einen Freund fürs Leben gewann Mendelssohn in London an dem englischen Komponisten W. Horsley, dessen Sohn Charles Edward später sein Schüler wurde und Erinnerungen an ihn veröffentlichte. Im Juli kehrte er nach mehr als zweijähriger Abwesenheit in das Elternhaus nach Berlin zurück, wo er den ganzen Sommer und den folgenden Winter verblieb. Seine Schwester Rebekka hatte inzwischen den Professor Dirichlet geheiratet und wohnte mit ihrem Gatten im Hause der Eltern. Dagegen hatten Devrients eine andre Wohnung bezogen, weil Hensel sein Atelier im Gartenhause eingerichtet hatte.



Felix Mendelssohn Bartholdy nach dem Porträt von C. Jäger.
(Abgedruckt mit Genehmigung der Verlagsanstalt F. Bruckmann, A.-G., München.)

C. F. Rungenhagen.

III. Der Prophet im Vaterlande. 1832—1833.

Nachdem Mendelssohn auf weiten Reisen die Selbständigkeit seines Charakters gefestigt, seinen Gesichtskreis geweitet und seinen Namen über Deutschlands Grenzen hinaus rühmlichst bekannt gemacht hatte, war es sein Herzenswunsch, in der Heimat selbst, inmitten seiner Lieben, einen Wirkungskreis zu finden, in dem er praktisch für seine Kunstideale eintreten konnte. Denn dass er nicht ausschliesslich dem Schaffen leben sollte, stand für ihn und seinen Vater fest. Dafür war er ein zu tätiger, lebhafter Mensch, dem vielseitige und reichliche Arbeit Lebensbedürfnis war. Der durch Zelters Tod erledigte Direktorposten der Singakademie erschien ihm daher als eine höchst begehrenswerte Stellung. Zwar blieb er auf seinem frühern Entschluss bestehn, sich nicht direkt darum zu bewerben, aber seine Geneigtheit zur Uebernahme der Stellung erklärte er unzweideutig. So kam er denn auf Vorschlag der Kommission, die statutenmässig „drei qualifizierte Subjekte“[162]) namhaft zu machen hatte, in die engere Wahl mit Ritter Neukomm und Rungenhagen. Als Neukomm schon vor der Entscheidung endgültig ablehnte, hatte die Wahlkommission „ein anderweitiges drittes Individuum“ vorzuschlagen, und so trat Eduard Grell, ein Schüler Zelters, als dritter Kandidat ein. Wie die Wahlagitation sich über ein halbes Jahr hinzog, welche Machenschaften dabei wirksam waren, hat E. Devrient[163]) ausführlich geschildert. Mendelssohn hatte sich sogar bereit erklärt, das Amt gemeinschaftlich mit Rungenhagen zu führen, eine Arbeitsteilung, bei der er in der Hauptsache die eigentliche musikalische Leitung, der ältere Rungenhagen mit der Dienstwohnung auch die Repräsentation und Verwaltung übernommen hätte. Aber Mendelssohns Aussichten waren von Anfang an schlecht. Seine Mutter schrieb am 15. Januar 1833 an David treffend:

„Schlendrian, Mitleid und Mittelmässigkeit entscheiden gewiss auch über diese, wie über die meisten Anstellungen hier. Dazu kommt, dass kein minorennes Frauenzimmer und keiner,

der unter zwei Jahren Mitglied ist, stimmen darf; die Alten aber mögen das Hergebrachte und können sich nicht an die Idee gewöhnen, einen lebhaften jungen Menschen an ihrer Spitze zu sehen[164])."

Am 22. Januar 1833 entschied sich die Generalversammlung endgültig für Rungenhagen; er erhielt 148, Mendelssohn 88, Grell 4 Stimmen. Gegen Mendelssohn war ausser seiner Jugend auch seine Abstammung geltend gemacht worden. Die antisemitischen Berliner Spiessbürger, die in der Singakademie die Mehrheit bildeten, fanden es „unerhört, dass man ihnen einen Judenjungen als Direktor aufreden wolle". Dass Mendelssohn christlich getauft und erzogen war und seine echt protestantische Gesinnung durch Meisterwerke kirchlicher Tonkunst betätigt hatte, wollte der blinde Rassenfanatismus nicht gelten lassen. Und dass ein Jüngling, der drei Jahre vorher die Matthäuspassion mit souveräner Meisterschaft einstudiert und geleitet hatte, für die Stellung zu jung gewesen wäre, konnten nur Leute behaupten, die auch Künstler nach dem bureaukratischen Massstab des Dienstalters einschätzten. Für sie war der 54jährige Rungenhagen, ein biederes Anhängsel Zelters, der rechte Mann; er hatte sich in 18 Jahren die Anwartschaft auf den Direktorposten ersessen und hatte ihn dann weitere 18 Jahre wirklich inne. „Die Singakademie war damit", wie Devrient richtig bemerkt, „auf eine lange Reihe von Jahren zur Mittelmässigkeit verdammt, nur gut, um einem neu erstehenden Gesangverein als Folie zu dienen".

Für Mendelssohn war der Ausfall der Wahl eine bittere Kränkung und vertiefte seine Abneigung gegen Berlin und das Berliner Musiktreiben; auch seine ganze Familie erklärte ihren Austritt aus der Singakademie. Von nun an kam in sein äusseres Leben eine gewisse Unstetigkeit; denn wenn er auch bald hervorragende auswärtige Stellungen erhielt, fühlte er sich doch immer wieder zu dem elterlichen Hause hingezogen und verbrachte viel Zeit auf Reisen nach und von Berlin. Aber zu einer dauernden künstlerischen Verbindung mit Berlin konnte er sich auch später, trotzdem dass ihm König Friedrich Wilhelm IV. aufs schmeichelhafteste entgegenkam, nicht entschliessen. Zwei seiner Briefe an den Präsidenten Verkenius in Köln (vom 14. und 23. August 1841) enthalten ein scharfes Verdammungsurteil über Berliner Kunst- und Musikzustände. Es heisst da:

„Dieselbe Zersplitterung aller Kräfte und aller Leute, dasselbe unpoetische Streben nach äusserlichen Resultaten, derselbe Ueberfluss an Erkenntnis, derselbe Mangel an Produktion und Mangel an Natur, dasselbe ungrossmütige Zurückbleiben in Fortschritt und Entwicklung, wodurch beide freilich viel sicherer und gefahrloser werden, wodurch ihnen aber auch alles Verdienstliche, Belebende geraubt wird . . . . . Dabei ist alle Musik, die man hört, allerhöchstens mittelmässig, nur die Kritik scharf, genau und wohl ausgebildet"

Und weiter:

„Sie musizieren eigentlich meist, um nachher und vorher darüber reden zu können, und da kommen die Reden besser und klüger, aber die Musik mangelhafter heraus als an den meisten andern deutschen Orten."

Er macht dann wohl nicht mit Unrecht Spontinis langjährige Gewaltherrschaft und die Superklugheit der Singakademiemitglieder für diese Zustände verantwortlich. Es unterliegt auch keinem Zweifel, dass, wenn Mendelssohn 1833 an die Spitze des Berliner Musiklebens getreten wäre, die Tonkunst in der Hauptstadt eine idealere Pflege erfahren, eine innerlich reichere Entwicklung genommen hätte. Nur langsam fanden Mendelssohns Meisterwerke in Berlin Eingang; der 1836 beendete „Paulus" hatte schon zwei Aufführungen in England

erlebt, als er 1842 in Berlin zu Gehör kam. Erst die Gründung des Sternschen Vereins (1847) führte darin eine Wendung herbei.

So schmerzlich der junge Meister seine Niederlage bei der Singakademiewahl empfand: seine künstlerische Regsamkeit und Schaffenslust erlitten dadurch keine Einbusse. Zwar hatte sich der Opernplan mit Immermann zerschlagen; aus Mendelssohns Brief an Devrient vom 10. Juli 1832 geht klar hervor, wie wenig der Komponist mit dem Dichter zufrieden war, und als nun gar Immermann sich auf keine Aenderungsvorschläge einlassen wollte, hatte die Sache ein Ende. Dagegen verhandelte Mendelssohn nun eifrig mit Marx über den Text zum „Paulus". Die beiden Freunde waren übereingekommen, sich gegenseitig Oratorientexte zu schreiben, Mendelssohn den „Moses" für Marx, dieser den „Paulus" für Mendelssohn. Mendelssohn entsprach der Verabredung pünktlich; der von ihm verfasste Text trägt am Schlusse das Datum 21. August 1832 und den Namenszug F. M. B.[165]) Marx dagegen verwarf nicht nur den Text des Freundes, sondern brach auch seine Arbeit am „Paulus" ab, weil er die von Mendelssohn gewünschte Einflechtung von Chorälen für anachronistisch hielt. Mendelssohn befolgte nun Devrients Rat und wandte sich an Schubring, mit dem er eifrig über den „Paulus" korrespondierte; seine Hoffnung das Werk schon im Winter 1833/34 zu beenden, erfüllte sich nicht; die Arbeit zog sich bis 1836 hin.

Im November und Dezember 1832 und Januar 1833 gab Mendelssohn drei Konzerte in der Singakademie zum Besten des Orchesterwitwenfonds, in denen er unter anderm die Reformationssinfonie, die Walpurgisnacht in der ersten Fassung, die Sommernachtstraumouvertüre, „Meeresstille" und „Hebriden" aufführte und sein G-moll-Konzert, sein H-moll-Capriccio, Beethovens G-dur-Konzert und die Sonaten op. 27 (Cis-moll) und 53 und Bachs D-moll-Konzert spielte — alles Werke, die dem damaligen Publikum so gut wie neu waren. Diese Konzerte hatten den grössten künstlerischen Erfolg; die Leipziger Allg. Mus. Zeit. (1833, 20. Febr.) fällt über sie das Endurteil:

„Herr Mendelssohn hat sich durch diese von ihm veranstalteten, höchst interessanten Musikaufführungen als ausgezeichneter Pianofortevirtuos ersten Ranges, Instrumental-Komponist von Genie und Fleiss und geschickter Orchesterdirigent gezeigt."

Ausserdem spielte der Unermüdliche am 24. Oktober 1832 in einem Konzert der Frau Milder Mozarts D-moll-Konzert mit eigner Kadenz, am 5. Januar 1833 wiederholte er im Konzert seines Freundes Bärmann sein G-moll-Konzert und begleitete eins der interessanten Duos für Klarinette und Bassethorn, die er für Bärmann und seinen Sohn Karl in diesem Winter[166]) komponierte. Diese posthum als op. 113 und 114 veröffentlichten Stücke zeigen, wie Mendelssohn gleich Mozart auch die ungewöhnlichsten Instrumentenkombinationen mit sicherem Stilgefühl zu meistern wusste. Beide Stücke haben die dreiteilige Gliederung in eine lebhafte Einleitung, ein kantables Andante und einen rondoartigen Finalsatz und zeigen ausserordentliche Frische und Originalität. Die langsamen Sätze sind von einer fast italienisch angehauchten Tonschwelgerei, die schnellen entfalten sprudelnde Laune und virtuose Beweglichkeit. Auch die kleine vierstimmige Vokalfuge acappella „Zum Abendsegen" („Lord, have mercy!") entstand in diesem Winter (24. März 1833); sie war für Attwood komponiert und erschien ohne Opuszahl in einem Album bei Bösenberg in Leipzig.

Am 26. Januar 1833 trug Mendelssohn in einem Mozartabend des Musikdirektors Möser Mozarts C-moll-Konzert „fertig und ausdrucksvoll im Geiste der

grossartigen Komposition“ vor.[167]) Als Klavierspieler war er in dieser Zeit schon auf dem Gipfel der Meisterschaft angelangt. Trotzdem fand auch sein Spiel in Berlin nicht die gleiche Bewunderung wie anderwärts. Das eben aufgetauchte Gestirn Liszt verdunkelte durch den phänomenalen Glanz seiner Virtuosität die klassische Kunst Mendelssohns, die zwar technisch auf universeller Höhe stand, aber jedes Zugeständnis an den Geschmack der Menge verschmähte und sich nur an ernsten und bedeutenden Schöpfungen betätigte. Während Berlin sich gegen den Meister kühl verhielt, kamen ihm von England Beweise schmeichelhaftester Anerkennung. Im August 1832 traf ein herrlicher Flügel als Geschenk der Firma Erard aus London für ihn ein. Im November forderte ihn die Londoner Philharmonische Gesellschaft auf, für sie eine Sinfonie, eine Ouvertüre und ein Gesangstück zu komponieren, und bot ihm 100 Guineen für das ausschliessliche Aufführungsrecht während zweier Jahre. Er nahm das ehrenvolle Anerbieten dankend an und beendete zu dem Zweck im Laufe des Winters seine „italienische“ Sinfonie; die Partitur trägt das Datum 13. März 1833. Obwohl er in einem Brief an Bauer (6. April 1833) bekennt, dass ihn oft Zweifel und bittre Stimmungen bei der Arbeit überkamen, ist über das vollendete Werk der heitere Sonnenglanz des Südens ausgegossen; es weist gegen die letzten sinfonischen Arbeiten des Künstlers einen gewaltigen Fortschritt auf, ja, es zeigt ihn als Sinfoniker schon auf der Höhe, sowohl in der glänzenden Beherrschung der Form wie in der ganz persönlichen, von keinem Vorbild abhängigen Ausdrucksweise. Der erste Satz (Allegro vivace, A-dur, $^6/_8$) sprudelt von Leben und Bewegung. Das frische, plastische Eingangsthema der Geigen:

erschwingt sich über dem schillernden Untergrund der in schnellen Achteln erzitternden Blasinstrumente wie eine Lerche über wogenden Kornfeldern und bildet mit dem schwebenden Gegenthema der Holzbläser in E-dur den luftigen Stoff, aus dem das unwiderstehlich fortreissende Tonstück gewebt ist. Von ausgeprägter Eigenart ist der zweite Satz (Andante con moto, D-moll, 𝄵), in dem eine Art Wallfahrtslied zunächst von den Oboen und Fagotten über den in gleichmässig gestossenen Achteln feierlich schreitenden Bässen angestimmt wird. Die eigentümlich schwermütige Färbung dieses Stücks, in dem Trompeten und Pauken schweigen, hellt sich vorübergehend in einem kleinen, klangschönen Seitenthema auf, das zweimal von den Holzbläsern eingeführt wird, aber bald wieder zu dem melancholischen Anfang zurückkehrt. Schliesslich verhallt die klagende Melodie, und der allein weiterschreitende Bass verliert sich in tonlosem Pizzikato auf dem Grundton d. Mit lieblichstem Melodienfluss, in graziösem Tanzrhythmus sich wiegend, setzt das menuettartige Con moto moderato (A-dur, $^3/_4$) ein; ein anmutiges Bläserquartett der Hörner und Fagotte bildet den Grundstock des eingeschobenen Trios in E-dur, dessen Thema auch nach der Wiederholung des Hauptsatzes noch einmal erklingt und den Abschluss herbeiführt. In bacchantischem Tanzwirbel stürmt der leidenschaftliche Saltarello (Presto, A-moll, 𝄵) dahin, ein südliches Stimmungsbild von farbiger Glut, dem die schwirrenden Triolengänge und das charakteristische Hervortreten der Holzbläser ein exotisches Gepräge verleihen. Der Tondichter zeigt auch hier wieder den innern Reichtum seiner Orchestersprache. Welche Häufung von Instrumenten pflegen moderne „Koloristen“ für solche Aufgaben aufzubieten! Und wie erschöpfend charakterisiert Mendelssohn mit dem einfachen Beethovenschen Orchester die Welt des

italienischen Südens! Die A-dur-Sinfonie ist das einzige grössere Werk Mendelssohns, in dem die Eindrücke seiner italienischen Reise künstlerischen Ausdruck gefunden haben; wie im Leben, so gehörte auch in der Kunst seine Neigung dem Norden, und selbst in Italien beschäftigten seinen Geist die Druiden der Walpurgisnacht und der schwermütige Zauber der Hebriden. Nur die A-dur-Sinfonie, die nach seinem Tode als op. 90 erschien, zeugt neben den venetianischen Gondelliedern von den Bildern, die die südliche Natur in seiner Phantasie weckte.

Eine glänzende Genugtuung für die in Berlin erlittene Unbill wurde dem Künstler durch den ehrenvollen Antrag, am 26. und 27. Mai 1833 in Düsseldorf das 15. niederrheinische Musikfest zu leiten. Ehe er aber dem Ruf nachkam, folgte er einer Einladung seines Freundes Moscheles nach London, um bei dessen am 6. Februar geborenen Sohn Felix Pate zu stehen. Sein erstes Patengeschenk war ein Album mit dem lieblichen Wiegenliede „Schlummre und träume von kommender Zeit“ (op. 47, No. 6) nach Worten Klingemanns; auch mit zwei Zeichnungen schmückte er das Buch. Anfang April verliess er Berlin, blieb einige Zeit zu Besprechungen in Düsseldorf und war am 25. April in London, wo er schon am 1. Mai mit Moscheles in dessen Konzert das brillante „Duo concertant“ in Variationen über den Zigeunermarsch aus „Preziosa“ spielte, das die Freunde gemeinschaftlich in zwei Tagen komponiert hatten; es erschien später unter Moscheles' Werken als op. 87b[168]). Am 13. Mai führte er im „Philharmonic“ zum erstenmal seine A-dur-Sinfonie auf und spielte Mozarts D-moll-Konzert. Bald darauf ging er nach Düsseldorf zu den Proben des Musikfestes. Ueber das Fest, dessen glänzenden Mittelpunkt der vierundzwanzigjährige Meister bildete, sind wir durch interessante Briefe Abraham Mendelssohns an seine Frau genau unterrichtet[169]). Der alte Herr war zu dem Fest von Berlin gekommen, genoss in Düsseldorf die echt rheinische Gastfreundschaft des v. Woringenschen Hauses und wurde beglückter Zeuge der Triumphe seines Sohnes. Die im Jahre 1817 begründeten niederrheinischen Musikfeste spielten in jener Zeit eine viel bedeutendere Rolle im Kunstleben als heutzutage, wo jede deutsche Grossstadt sich vortrefflich eingerichteter ständiger Konzertunternehmungen erfreut, die auch den schwierigsten Aufgaben der Chor- und Orchesterliteratur gewachsen sind. Die gewaltigen Werke Händels, Bachs und Beethovens sind heute Gemeingut der Musikwelt; in den dreissiger und vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts konnten sie nur durch das ausserordentliche Aufgebot musikfestlicher Massen bewältigt werden. Darin lag das geschichtliche Verdienst der rheinischen Musikfeste, deren Blütezeit mit dem aufgehenden Stern Mendelssohns zusammentraf. Nicht weniger als siebenmal hat der frühverstorbene Meister jene Feste geleitet. Dass er schon 1833 zu dem ehrenvollen und verantwortungsreichen Amt berufen wurde, beweist, welchen Glanz damals bereits sein Name ausstrahlte. Trotz seiner Jugend aber verstand er sich sofort in Respekt zu setzen. Vater Abraham, dem es wunderbar erschien,

Die Sängerin Milder-Hauptmann.

„dass 400 Menschen aller Geschlechter, Stände und Alter, wie der Schnee zusammengeweht, sich von einem der Jüngsten von ihnen, ohne Titel und Würden, wie die Kinder führen und regieren lassen“,

berichtet, wie schnell sein Felix das unaufhörliche Stimmen und das Massengeschwätz abzustellen wusste. Nur seine Aussprache wünscht er noch verbessert — Felix stiess sein ganzes Leben hindurch ein wenig mit der Zunge an — sonst aber rühmt er „Lust, Kraft, Ernst und Gewandtheit“ des jungen Dirigenten und bekennt, dass es ihm noch nicht vorgekommen sei, „einen Menschen so auf Händen getragen zu sehen wie Felix hier“. Zur Aufführung kamen am ersten Tage (26. Mai) Mendelssohns Trompetenouvertüre und Händels Israel, am zweiten unter anderm Beethovens Pastoralsinfonie und Leonorenouvertüre. Von einem Blumenregen überschüttet, mit einem Lorbeerkranz gekrönt, musste der jugendliche Dirigent unter anhaltendem Orchestertusch die Beifallsstürme der begeisterten Zuhörer über sich ergehen lassen. Zum erstenmal bei diesen Festen entschloss man sich, am dritten Tage noch ein Konzert zu geben. Es wurde eine Matinee improvisiert, in der unser Meister unter tosendem Beifall Webers Konzertstück spielte. Das Musikfestkomitee verehrte ihm später zum Andenken ein in Stein geschnittenes Petschaft nach einer Zeichnung von Schadow. Sein glänzender künstlerischer und persönlicher Erfolg bei dem ganzen Fest führte zu seinem Engagement als städtischer Musikdirektor in Düsseldorf für ein Gehalt von 600 Talern („etwa 800 bis 900 Talern in Berlin entsprechend“ schreibt der Vater). Der mit dem 1. Oktober 1833 beginnende Vertrag lautete auf drei Jahre, gewährte einen jährlichen Urlaub von drei Monaten zwischen Mai und November und verpflichtete zur Leitung der Kirchenmusik und des Gesang- und Instrumentalvereins und zur Veranstaltung von vier bis acht Konzerten. Nach Abschluss dieses Vertrages fuhr Felix am 3. Juni zum viertenmal nach London; auf seine Bitten begleitete ihn sein Vater dorthin. Der alte Herr sah England zum erstenmal und verhielt sich zu den Reizen Londons kritischer als sein Sohn, über dessen Enthusiasmus für alles Englische er in seinen Briefen mehrfach spöttelt. Aber obgleich er nicht englisch verstand und seine hochgradige Kurzsichtigkeit ihm sehr störend war, bekam er doch einen sehr vorteilhaften Eindruck von der englischen Gastfreundschaft und dem grossen Zuschnitt des Lebens in London. Leider zog er sich im Juli eine Schienbeinverletzung zu, die seine Abreise nach dem Kontinent um

Wilhelmine Schröder-Devrient.

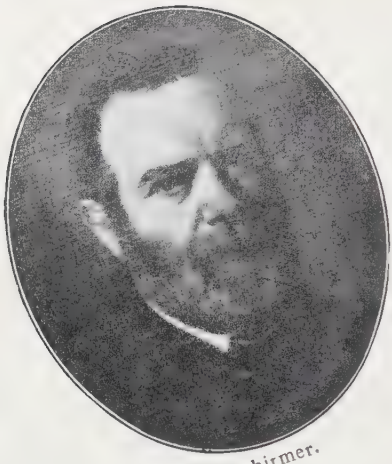
Maria Felicitas Malibran.

einen Monat verzögerte. Wie seinerzeit Felix erfuhr auch er die liebevollste Teilnahme der Londoner Freunde während seines Krankenlagers; am aufopferndsten aber pflegte ihn sein treuer Sohn.

„Ich kann nicht sagen, was Felix an mir getan, ich kann nicht sagen, welchen Schatz von Liebe, Geduld, Ausdauer, Ernst und Freundlichkeit und zärtlichster Sorgfalt er gezeigt, und so unendlich viel ich ihm auch mittelbar schuldig geworden durch die tausend Freundlichkeiten und Annehmlichkeiten, die mir von andern seinetwegen geworden, so kam das Beste doch von ihm selbst, und mein bester Dank gilt ihm.“

schreibt er an seine Frau[170]). Da die season bereits vorgerückt war, als Mendelssohns in London eintrafen, liess Felix mehr in der Gesellschaft seine Kunst glänzen als in der Oeffentlichkeit. Seine Trompetenouvertüre wurde am 10. Juni im „Philharmonic“ aufgeführt, am 23. Juni spielte er in der leeren Paulskirche auf der Orgel unter anderm eine freie Phantasie und drei Bachsche Stücke; Klingemann und zwei andre Gentlemen „vertraten“ die abwesenden Bälgetreter. Mit den Familien Moscheles, Attwood, Horsley und Alexander wurde eifrig verkehrt; an fremden Künstlern waren in jener Zeit anwesend Herz, Hummel, die Schröder-Devrient und die Malibran, die in einer Abendgesellschaft durch ihre vielseitige Genialität Abraham Mendelssohns kritische Kühle in helle Bewunderung verwandelte. Am 25. August konnten die Reisenden endlich die Heimfahrt antreten, die sie nur in Horchheim kurz unterbrachen. Um die Seinen zu überraschen, hatte Abraham geschrieben, dass er einen jungen Maler Alphonse Lovie mitbringen würde, in dem sie dann mit grösster Freude Felix begrüssten. Dieser konnte aber nur wenige Tage die häusliche Gemütlichkeit geniessen; in der zweiten Hälfte des September siedelte er nach seinem neuen Wirkungskreise Düsseldorf über.

Felix Mendelssohn Bartholdy.
Nach einem im Verlag von Baumgärtner's Buchhandlung, Leipzig, erschienenen Stich nach Hermann Knaur.



Schirmer.

G. F. Lessing.

IV. In Amt und Würden.

1. Städtischer Musikdirektor in Düsseldorf.

In Düsseldorf liess sich das Leben für Mendelssohn äusserst rosig an. Zum erstenmal in einer selbständigen künstlerischen Stellung, getragen von der Liebe und Verehrung gleichgestimmter Freunde, von dem frischen Hauch des rheinischen Volks- und Kunstlebens umweht, fasste er mit jugendlicher Begeisterung seine Aufgabe an. Zunächst sorgte er für gute kirchliche Musik; er bereiste seine „Domänen" Elberfeld, Bonn und Köln und grub aus den dortigen Bibliotheken einen reichen Schatz italienischer Kirchenstücke aus. Vermutlich ist der als op. 121 aus Mendelssohns Nachlass erschienene Vespergesang „Responsorium et Hymnus" für drei- und vierstimmigen Männerchor mit Violoncell und Bass in dieser Zeit entstanden; in dem etwas düsteren und in der Faktur ungleichen Stück scheinen die Eindrücke der heiligen Woche in Rom noch nachzuklingen. Jedenfalls war es für den praktischen Gebrauch bestimmt und mit generalbassmässiger Orgelbegleitung gedacht. Auch komponierte Mendelssohn kleinere Märsche für Harmoniemusik zum Gebrauch bei kirchlichen Prozessionen. Seine Briefe berichten über kirchliche Aufführungen von Werken Palestrinas, Händels, Bachs und Cherubinis. Bei der Anwesenheit des preussischen Kronprinzen führte er den „Israel in Egypten" mit lebenden Bildern auf, die von den Malern Bendemann und Hübner gestellt waren. Es folgten: Händels „Alexanderfest" und „Messias", die „Jahreszeiten" u. s. w. Auch zu dem Theater war er in Beziehungen getreten. Er hatte sich mit Immermann zu einer Anzahl von Theateraufführungen vereinigt, die sie Mustervorstellungen nannten. Im Dezember 1833 dirigierte er zum erstenmal eine Oper öffentlich, Mozarts „Don Juan", und hatte dazu zwanzig Proben gemacht. Die Aufführung ging vortrefflich, aber eine Erhöhung der Eintrittspreise und der anspruchsvolle Name „Mustervorstellungen" hatten so böses Blut gemacht, dass die Partei der Missvergnügten einen förmlichen Theaterskandal in Szene setzte, dem Mendelssohn mit eiserner Ruhe standhielt, während Immermann von der Aufregung fieberkrank wurde.[171]) Die Geschichte hielt die ganze Stadt drei Tage lang in Atem, dann glätteten sich die Wogen der Opposition, und die Oper konnte unter all-

seitigem Beifall wiederholt werden. Später dirigierte Mendelssohn noch den „Figaro“, den „Wasserträger“ und die Musik zu „Egmont“. Auch komponierte er die Bühnenmusik zu Calderons „Standhaftem Prinzen“ und eine Liedeinlage für Immermanns „Andreas Hofer“. Immermanns Plan war, durch diese Vorstellungen den Boden für ein ständiges Stadttheater grossen Stils zu bereiten, zu dessen Gründung denn auch ein Theateraktienverein zusammentrat, dem Mendelssohn und Immermann als Mitglieder angehörten. Beiden wurde nun als koordinierten Intendanten die Leitung übertragen. Natürlich führte das sehr bald zu Reibereien und Kompetenzstreitigkeiten und bürdete dem für die Oper verantwortlichen Mendelssohn eine Fülle von Geschäften auf, die ihm in der Seele zuwider waren.[172]) Die Verhandlungen mit Sängern, Chor- und Orchestermitgliedern, das Feilschen um die Gagen, der unfeine Komödiantenton machten ihn nervös. Mit Recht bemerkt Hensel, dass auch die die Gesichtspunkte, von denen die beiden Intendanten das Unternehmen ansahen, gar zu verschieden waren: Immermann betrachtete die Gründung eines Nationaltheaters als seine Lebensaufgabe, Mendelssohn hebt in seinen Briefen immer wieder hervor, dass sein eigentlicher Zweck in Düsseldorf sei, „für sich zu arbeiten“, und dass er beim Theater nur ganz unabhängig „als Freund der Sache“ tätig sein wolle. Er zog daher auch seinen Freund Julius Rietz, den jüngeren Bruder des verstorbenen Eduard, als seinen Gehilfen und zweiten Kapellmeister nach Düsseldorf und verzichtete auf sein Gehalt bei der Oper. Am 29. August 1834 kam er nach Berlin, um Engagements für das Aktientheater abzuschliessen, und blieb dort den September hindurch. Auf der Rückreise nach Düsseldorf, wo er am 23. Oktober das erste Abonnementskonzert zu leiten hatte, lernte er in Kassel Moritz Hauptmann kennen und schätzen. Das neue Theater wurde am 28. Oktober mit Kleists „Prinz von Homburg“ eröffnet. Gleich darauf begannen Reibereien mit Immermann, gereizte Worte und Briefe wurden gewechselt, wobei Mendelssohn „seinen Stil sehr zusammennehmen musste, um keine Spitze unerwidert zu lassen“[173]), und der Bruch war da. Nachdem Mendelssohn noch zweimal den „Oberon“ dirigiert hatte und ganze drei Wochen Intendant gewesen war, warf er die Bürde des Theateramts von sich und war „nun wieder ein Mensch“.[174]) Mit Immermann aber blieb er dauernd verfeindet. An Hauser schrieb er am 2. Dezember 1834:

Julius Rietz.

Moritz Hauptmann.

„Seit ich das Theaterwesen über Bord geworfen hatte, ist mir sauwohl. Kurios, Immermann und einige andre nehmen mir's schrecklich krumm und halten wenig auf mich, und so was ennuyiert mich sonst stark, diesmal aber glitscht es ab, wie Wasser von einem Wachstuchhut, und ich sitze darunter im Trocknen.“

Seine etwas rücksichtslose Absage wurde von Devrient entschieden gemissbilligt und zog dem reizbaren Meister auch eine Strafpredigt seines alten Vaters zu, dessen wundervoller Brief über diese Angelegenheit im zweiten Bande

der Briefe seines Sohnes abgedruckt ist. Für den abtrünnigen Intendanten trat mit dem Wagemut der Jugend und mit grossem Erfolg J. Rietz (geb. 1812) ein, Mendelssohn aber entfaltete nun die höchste Blüte seiner Schaffenskraft. Am 14. November 1833 schon hatte er eins seiner schönsten Werke vollendet: die „Ouvertüre zum Märchen von der schönen Melusine“ (op. 32). Der vielfach künstlerisch verwertete Stoff des altfranzösischen Märchens, den auch M. v. Schwind in seinem berühmten Aquarellenzyklus behandelte, war ihm in einer Oper C. Kreutzers auf dem Königstädtischen Theater in Berlin (1833) näher getreten. Kreutzers Ouvertüre „missfiel ihm ganz apart“, und er bekam Lust, den Stoff in seiner Weise zu gestalten.[175]) Auch ihn lockte die romantische Tragik in dem Schicksal der Meerjungfrau, die ihren geliebten Ritter Lusignan verlieren muss, weil er einmal sein Versprechen bricht, nie nach ihrer Herkunft zu forschen. Schon im Sommer 1833 spielte er das Werk Moscheles in London aus der Manuskriptpartitur vor. Er erklärt es selbst für die beste, jedenfalls die innerlichste Ouvertüre, die er gemacht habe.[176]) Aber die phantastische Auslegung, die Schumann ihr in der „Neuen Zeitschr. f. Mus.“ zuteil werden liess, ging ihm „ins Aschgraue“ und setzte ihn „in besonderes Staunen“. Er wollte die Ueberschrift wohl nur als Programm in allgemein andeutenden Umrissen gelten lassen und antwortete einst auf die Frage, was die Ouvertüre „bedeute“, humoristisch: „Hm — eine Mesalliance.“ In der thematischen Erfindung war er bei diesem Werke besonders glücklich; seine Motive haben gleicherweise Bedeutung als charakteristisch malende Tonfiguren wie als rein musikalischer, der reichsten Verarbeitung zugänglicher Stoff.

Wie er das erste, später auch von Wagner im „Rheingold“ benutzte Wellenmotiv:

in anmutigsten Verschlingungen und Nachahmungen durch die Instrumente führt, ist von ebenso hohem poetischen wie musikalischen Zauber. Liebesleid und -lust der menschgewordenen Wasserfee schildert der eigentliche Hauptsatz (F-moll) des Werkes; in dem lieblichen Seitenthema:

erblickt Schumann wohl nicht mit Unrecht die Gestalt der verführerisch lockenden Melusine, deren liebliche Erscheinung am Schluss des F-moll-Satzes bei dem Eintritt des verminderten Sextakkordes mit dem nachhallenden as-f der Geigen und Holzbläser wie in Duft zerfliesst. Die Umrahmung des ganzen Tongemäldes durch die Stimmung weckende Hauptfigur, die auch in der sanft verhallenden Coda das Schlusswort spricht, hält den einheitlichen poetischen Grundton fest. Das ganze Werk ist reich an feinsinnigen Instrumentalwirkungen, unter denen der von Schumann und Moscheles gerühmte Trompeteneintritt mit der Dominantseptime b im 18. Takt der Einleitung hervorgehoben sei. Die erste Aufführung des Werkes fand im Frühjahr 1834 in London unter Moscheles statt. Mendelssohn selbst liess sich das Werk erst im Juli von seinem Düsseldorfer Orchester vorspielen, dem er bei dieser Gelegenheit ein „Souper mit Kalbsbraten und Butterbrot“ gab. Dabei probierte er auch aus den Korrekturbogen das am 29. Januar 1834 beendete Rondo brillante (op. 29) für Klavier mit Orchester (Es-dur, $^6/_8$); gleich der Fis-moll-Fantasie widmete er es Moscheles. Es ist ein etwas äusserliches Virtuosenstück Hummel-Weberschen Gepräges, in dem wohl perlende Passagen und „hübsche, massige Oktavenstellen“[177]) eine brillante Wirkung

machen, aber die thematische Erfindung heute schon verblasst erscheint. Die eigenartigste und feinste Stelle der Durchführung findet sich kurz vor dem letzten Auftreten des Hauptthemas, wo die zarten Rufe der Hörner und Fagotte von immer leiseren Klavierarpeggien umspielt und die entlegensten Tonarten berührt werden.

Neben seinen musikalischen Arbeiten pflegte Mendelssohn in Düsseldorf eifrig die Malerei. Zu der Malerschule, an der unter Schadows Direktion Künstler wie Lessing, Bendemann, Th. Hildebrandt und Schirmer wirkten, trat er in nahe Beziehungen, bei Schirmer nahm er regelmässigen Unterricht im Aquarellieren. Auch in dem frohen Gesellschaftsleben der Stadt, dessen Mittelpunkt der Hof des kunstliebenden Prinzen Friedrich von Preussen bildete, spielte er eine Hauptrolle. Dass die lustigen Düsseldorfer ihm auch noch lange, nachdem er ihre Stadt verlassen hatte, gewogen blieben, zeigt ein diesem Buche beigegebenes karnevalistisches Diplom vom Jahre 1847. Besonders befreundet war er dem gastfreien und musikfreudigen v. Woringenschen Hause, dessen Töchter Elisa und Rosa er durch die Widmung zweier Hefte „Lieder ohne Worte“ (op. 30 und 38) auszeichnete. Der Bruder, Ferdinand v. Woringen, hatte eine wundervolle Tenorstimme und war viele Jahre hindurch gefeierter Solist der rheinischen Musikfeste; auch die Tenorpartie im „Paulus“ vertrat er bei der ersten Aufführung des Werkes 1836 in Düsseldorf. Durch die Pflege des Quartettgesanges in diesem Hause empfing Mendelssohn die Anregung zur Komposition der drei volkstümlichen Lieder, die Heine unter dem Namen „Tragödie“ zusammengefasst hat, und betrat damit ein Gebiet, auf dem er unvergängliche Meisterwerke musikalischer Kleinkunst schaffen sollte. Jene drei Lieder entstanden zu Beginn des Jahres 1834 und erschienen später mit drei anderen vereinigt als op. 41 unter dem Titel „Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, im Freien zu singen“. Von dem Liede „Entflieh mit mir“ teilt Devrient (S. 165) die erste Fassung der Melodie mit, der er mit Fanny Hensel vor der späteren den Vorzug gibt. Bezüglich der richtigeren Deklamation muss man ihm beistimmen; dagegen zeigt die spätere Fassung weit kunstvolleren Aufbau und wirkt doch inniger und schlichter durch die Einschränkung des Melodieumfangs auf eine Oktave. Mehr Hand und Fuss hat die von Fanny ausgesprochene und vielfach geteilte Ansicht, dass eine vierstimmige Behandlung dieses Textes stilwidrig sei. Mendelssohn verteidigt sich dagegen, indem er die acappella-Vierstimmigkeit für die einzige Art erklärt, „wie man Volkslieder schreiben kann, weil jede Klavierbegleitung gleich nach dem Zimmer und nach dem Notenschrank schmeckt“.[178]) Uebrigens befindet er sich mit dieser „unpersönlichen“ Auffassung von Liebesliedern in der guten Gesellschaft der Madrigalisten des 16. Jahrhunderts. Auch musikalisch knüpfte er an jene Meister an und verhalf so dem kunstvoll gesetzten, mehrstimmigen Gesellschaftslied, das im 17. und 18. Jahrhundert abgewelkt und schliesslich ganz verschwunden war, zu neuer, reicher Blüte.

Zur Schaffung klassischer neuzeitlicher Muster dieser Gattung gehörte die ganze Feinheit seines vokalen Empfindens, der ganze Reichtum seiner vom Geist der Polyphonie durchtränkten Satzkunst, die sich auch im schlichten Liede nicht verleugnet. Bei keiner musikalischen Gattung rächt sich ein äusserliches Raffinement in den Kunstmitteln so sicher wie beim unbegleiteten Chorgesang; ein überladener Satz klingt nicht und wirkt nicht. Hier hat nun Mendelssohn mit der Genialität, deren Grösse Einfachheit ist, die aber auch „im kleinsten Punkt die grösste Kraft“ sammelt, unvergleichliche Muster hingestellt, die bei feinster Beachtung der Grenzen des acappella-Stils einen unerschöpflichen Reich-

tum in der Ausnutzung der Ausdrucksmittel und Klangfarben dieser Kunstart entfalten, ja, man kann sagen, in so absoluter Vollendung weder vor noch nach ihm erreicht worden sind. Schon sein op. 14 steht auf dieser Höhe der Meisterschaft. Wie das erste Lied „Im Walde“ in den Mittelstimmen ausklingt, während Sopran und Bass schweigen, wie ein ängstliches Staccato und der ohne Terz verhallende A-moll-Schluss den „Reif in der Frühlingsnacht“ versinnbildlicht, der Blumen und Herzen welken macht, wie im frischen „Mailied“ plötzlich wunderbare Glockenklänge ein feierliches „memento mori“ künden, wie „Auf dem See“ die Tonwellen den Kahn im Rudertakt schaukeln — alles das ist durchaus neu und doch natürlich empfunden. An Liedern mit Klavier entstanden 1834: das „Minnelied“: „Leucht' heller als die Sonne“, dessen Entwicklungsgeschichte man in den Briefen an Moscheles verfolgen kann, das volkstümliche „Sonntagslied“ mit den festlichen Glockenklängen und „Auf Flügeln des Gesanges“, eine unverwelkliche Blüte Mendelssohnscher Lyrik, die in ihrer schwärmerisch zarten Melodik seine empfindsame Natur vielleicht am reinsten wiederspiegelt. Diese Lieder wurden später mit drei andern — darunter das herrliche erste Suleikalied — zu dem op. 34 vereinigt und Fräulein Julie Jeanrenaud, der späteren Schwägerin Mendelssohns, gewidmet. Byrons Romanze „Sun of the sleepless“, um deren Uebersetzung der Komponist selbst bemüht war[179]), wurde ebenfalls 1834 komponiert und zusammen mit „There be none of beauty's daughters“, einem warm quellenden lyrischen Erguss, 1838 in einem Album herausgegeben. Auch die Konzertarie für Sopran mit Orchester „Unglücksel'ge“ stammt aus dieser Zeit; Mendelssohn schrieb sie für die philharmonische Gesellschaft in London, wo sie am 19. Mai 1834 von Mme. Caradori zum erstenmal gesungen wurde. Später arbeitete er sie um; sie erschien nach seinem Tode als op. 94. In der Form sehr stark durch Beethovens „Ah perfido“-Arie beeinflusst, krankt sie gleich dieser an dem Uebel aller Konzertarien: der Unpersönlichkeit und Schemenhaftigkeit der geschilderten Empfindungen. Hervorragend schön und melodisch ist das mittlere Andante (B-dur, $^3/_4$), das in einem sehnsüchtigen Zwiegespräch zwischen Singstimme und Flöte seinen Höhepunkt findet und äusserst fein instrumentiert ist. Dagegen wirkt das Schlussallegro konventionell und durch endlose Textwiederholungen ermüdend. Das ganze Stück aber ist sehr gesanglich geschrieben und darum immer noch eine dankbare Konzertnummer. Die den Damen v. Woringen gewidmeten „Lieder ohne Worte“ enthalten unter anderm das „Andante grazioso“ (D-dur, op. 30, No. 5), eine für die linke Hand wertvolle Geläufigkeitsstudie, das klangschöne venetianische Gondellied in Fis-moll (op. 30, No. 6) und das allbekannte „Duett“ (op. 38, No. 6), ein warmempfundenes, auch technisch interessantes Zwiegespräch in Tönen. Auch die Karl Klingemann gewidmeten drei Capricen, op. 33 fallen in die Düsseldorfer Zeit. Von ihnen hat die erste (A-moll) am meisten Beifall gefunden; an die traumverlornen Harfenklänge des Präludiums schliesst sich ein Presto agitato von ungewöhnlicher Energie und Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks, das sich in prachtvoller Plastik aus zwei Themen aufbaut. No. 2, (Allegro grazioso, E-dur), ist eine liebliche Idylle von weichem Fluss der Linien und eleganter Klavierbehandlung, gleichfalls aus zwei Hauptgedanken geformt. Am wenigsten innern Wert weist das dritte Stück (B-moll) auf; einer charaktervollen langsamen Einleitung folgt ein Presto con fuoco, in dem mehr Aufgeregtheit als Leidenschaft zu spüren ist und die Klavierphrase das Wort führt. Die Hauptarbeit des Meisters aber galt in Düsseldorf dem im März 1834 begonnenen „Paulus“.

Allgemeiner Verein
der Carnevalsfreunde zu Düsseldorf.

Die Endes=unterschriebene **Omnipotentiarii** des Hanswursten und verpflichtete Mehrer seines grosen Reiches thun kund und eröffnen dem ehrenwerthen Herrn, dass wir in Betracht der trübseligen Zeitläufte, die manchen ehrlichen Mannes frohlich Hertz verkehret haben mit Zaghaftigkeit, und die Freude schier daraus verbannt, so doch gleichwohl zum wakkern Thun und Schaffen noth sind, — den lichten Thron der Frolichkeit und der Narrheit wiederum aufgericht haben in unsrer Stadt, und um denselben versammeln alle die, so Weisheit unter der Schellenkappe tragen oder doch danach verlangen, und übekommen mochten mit Hegier **sulphurium philosophicum.** Nun jedoch sind wir nit gewillt blos allein in unsrer guten Stadt nach Licht zu spähen, gleich dem seel. **Diogenes,** sondern in alle Welt darnach aus zu lugen in solicher Absicht, und erleuchtete Köpfe für uns zu gewinnen, wo immer wir ihrer habhaft werden können; welchergestalt wir den ehrenwerthen Herrn *Mendelssohn*

Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy

ebenfalls erspähet und sofort erkieset haben zu unserem Helfer **in regno Hanswurstii et lætitiæ,** und zum Reichs Kammerherrn Seiner schalkhaftigen Majestät. Solliches bestätigen wir hiemit in Treuen, und ermahnen den Herrn Reichs=Kammerherrn schliesslich, aber doch freuntlich, er möge uns einige Nachricht über Dero eigen Verhalten und Wohlbefinden als auch über den **status solli** Ihrer Stadt **per** Post zukommen lassen.

So gegeben **Düsseldorf,** am Tage der h. Dreikonige, Jahres **XVIII,** auch 1847.

Der Präsident und das närrische
Staats-Ministerium.

Mendelssohn bewohnte ein paar hübsche Zimmer im Erdgeschoss des Schadowschen Hauses, sah viel Besuch bei sich und versäumte über der angestrengten geistigen Arbeit keineswegs die altgewohnte Pflege des Sports; er schwamm, tanzte, machte Ausflüge in die Umgegend und hielt sich ein Reitpferd. Zu Pfingsten 1834 finden wir ihn als Zuhörer beim Aachener Musikfest, wo er seine Freunde Hiller und Chopin, die des Festes wegen von Paris gekommen waren, wiedersah. Für Chopins geistvolle und poetische Kunst hegte er stets warme Bewunderung, wenn er auch gelegentlich kleine Manieriertheiten an ihm tadelte.

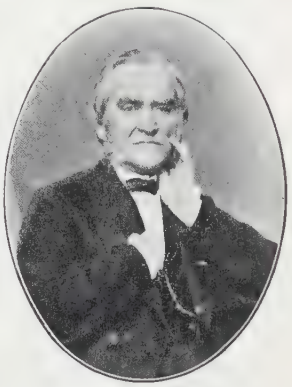
„Grüss' mir den Chopinetto und sag mir, was er neues gemacht hat",

schreibt er einmal an Hiller.

„Als Klavierspieler ist Chopin jetzt einer der allerersten, — macht so neue Sachen wie Paganini auf seiner Geige, und bringt Wunderdinge herbei, die man sich nie möglich gedacht hätte"

heisst es in einem andern Briefe (23. Mai 1834). Eine ganz besonders feine und geistvolle Würdigung Chopins enthält der Brief vom 6. Oktober 1835. Die Freunde musizierten in Leipzig fast einen ganzen Tag zusammen, einige neugierige Leipziger „drückten sich verstohlen herein", und Mendelssohn schildert nun, wie er selbst den „Paulus" vorspielte und wie Chopin

„zwischen dem ersten und zweiten Teil seine neuen Etüden und ein neues Konzert den erstaunten Leipzigern vorraste" und er dann wieder in seinem Paulus fortfuhr, „als ob ein Irokese und ein Kaffer zusammenkämen und konversierten."



Konrad Schleinitz.

Im Frühjahr 1834 wurde Mendelssohn zum Mitglied der Berliner Kunstakademie ernannt, für die er einen kurzen Lebensabriss einreichen musste[180]). Im Rheinland verbreitete sich sein Ruf immer mehr. Im Februar 1834 konzertierte er in Elberfeld und Barmen[181]). Im folgenden Jahre übernahm er die Leitung des niederrheinischen Musikfestes in Köln (7. und 8. Juni 1835), wobei er durch die Anwesenheit seiner Eltern und Schwestern erfreut wurde. Zur Aufführung brachte er Händels „Salomo", zu dem er in Italien eine Orgelstimme geschrieben hatte, Beethovens achte Sinfonie und Ouvertüre op. 124, Reichardts „Morgengesang", Webers Euryantheouvertüre und Cherubinis „Marsch und Hymne" zur Krönungsfeier Karls X. Das Festkomitee schenkte ihm zum Andenken die englische Händelausgabe von Arnold in 32 Bänden. Die Eltern kehrten mit ihm nach Düsseldorf zurück, wo seine Mutter ernstlich erkrankte, und vorsorglich begleitete Felix sie und den Vater Ende Juli nach Berlin. Auf der Reise wurde auch der Vater in Kassel unwohl, und Felix „dankte Gott, als endlich Steglitz und Schöneberg und die Gendarmtürme erschienen[182])". Von Berlin aus aber sollte er nicht mehr in seinen Düsseldorfer Wirkungskreis zurückkehren; denn schon zu Anfang des Jahres 1835 war ihm durch Herrn Konrad Schleinitz die Leitung der Leipziger Gewandhauskonzerte angetragen worden, und die Verhandlungen hatten zu einem günstigen Abschluss geführt[183]). Mendelssohn machte nur zur Bedingung, dass durch ihn kein anderer verdrängt würde und er dasselbe Einkommen wie in Düsseldorf behielte. Sein Jahresgehalt wurde für die ersten beiden Jahre auf 600, für die vier folgenden auf 1000 Taler festgesetzt.

Alter Gewandhaus-Saal in Leipzig.

2. Erste Wirksamkeit als Gewandhauskapellmeister in Leipzig.

Nicht ungern hatte sich der Meister entschlossen, Düsseldorf mit Leipzig zu vertauschen. So bedeutungsvoll seine Tätigkeit im Rheinland für seine Entwicklung geworden war: das Zerwürfnis mit Immermann, der primitive Zustand des städtischen Orchesters, dessen Mitglieder sich nach Mendelssohns Berichten manchmal betranken und prügelten, und nicht zuletzt die weite Entfernung von seinen Lieben waren Schattenseiten, die ihm das Scheiden von Düsseldorf nicht schwer machten. Auf der andern Seite sprachen für Leipzig: die reiche musikgeschichtliche Vergangenheit mit ihren Erinnerungen an den gewaltigen Thomaskantor, der bessere, entwickeltere Zustand der musikalischen Institute, das rege geistige Leben der Universitätsstadt und die Nähe von Berlin. So zögerte er nicht, eine Stellung anzunehmen, die nun durch ihn nicht nur das höchste musikalische Ehrenamt in Deutschland, sondern geradezu der Mittelpunkt des europäischen Musiklebens werden sollte. Als genialer Musiker von tiefer allgemeiner Bildung und weltmännisch vornehmen Formen, als lauterer und energischer Charakter übte er in dieser Stellung einen tiefen und segensreichen Einfluss auf die Tonkunst des 19. Jahrhunderts aus, der bis in unsre Tage fortwirkt. In der Ausbildung und Vervollkommnung des Gewandhausorchesters stand ihm als treuer Helfer sein Jugendfreund F. David zur Seite, der im Februar 1836 als Konzertmeister angestellt wurde, literarisch-kritisch wurde Rob. Schumann der beredteste und feurigste Vorkämpfer des neuen Geistes, der mit Mendelssohn in Leipzig eingezogen war, und die Gründung des Konservatoriums im Jahre 1843 vollendete das Werk der musikalischen Renaissance, die von dem Mozart des 19. Jahrhunderts ausging.

Ueber Mendelssohns Leipziger Tätigkeit bietet Alfred Dörffels „Geschichte der Gewandhauskonzerte (bis 1881)“ reiches Material, das auch im folgenden teilweise benutzt ist. Am 30. August 1835 nachmittags traf er in Leipzig ein und wohnte zunächst bei seinem am dortigen Stadttheater angestellten Freunde Hauser, bis er im Vordergebäude von Reichels Garten, eine Treppe hoch, eine

passende Wohnung gefunden hatte. Am 4. Oktober fand das erste Konzert statt und wurde mit der „Meeresstille“ eröffnet; den zweiten Teil bildete Beethovens B-dur-Sinfonie. Die nächsten Konzerte brachten unter anderm die Sinfonieen Es-dur von Mozart, A-dur und Eroica von Beethoven. Am 9. Oktober gab Moscheles ein Konzert, in dem er sein Duo „Hommage à Händel“ mit Mendelssohn spielte; es musste im nächsten Abonnementskonzert wiederholt werden. Beide Freunde begleiteten dann Rebekka Dirichlet, die auf der Rückreise von Belgien Leipzig berührte, nach Berlin, wo Felix seinen Vater zum letztenmal sehen sollte. Zwei heitere Tage gingen unter eifrigem Musizieren dahin; die Freunde spielten und improvisierten vierhändig, wobei sie zu allgemeiner Heiterkeit von dem nun ganz erblindeten Vater verwechselt wurden. Dann kehrten sie nach Leipzig zurück, wo Mendelssohn am 29. Oktober sein G-moll-Konzert, am 9. November in einem Konzert von Clara Wieck mit ihr und Rakemann Bachs D-moll-Konzert für drei Klaviere spielte — das erste Werk Bachs, das im Gewandhaus erklang! In demselben Konzert spielte Clara Wieck Mendelssohns H-moll-Capriccio, op. 22, „wie ein Teufelchen“.[184]) Schon diese ersten Konzerte hatten durchschlagenden Erfolg und fanden in Schumanns ‚Schwärmbriefen‘ für die „Neue Zeitschr. f. M.“ einen begeisterten Widerhall. Die wichtigste von Mendelssohn eingeführte Neuerung war, dass er auch die Instrumentalwerke selbst einstudierte und leitete, während sich sein Vorgänger C. A. Pohlenz, ein ausgezeichneter Gesanglehrer, aber mässiger Dirigent, auf die Leitung der Chorwerke beschränkt und das Uebrige dem Konzertmeister überlassen hatte, der von seinem Violinpult aus teils taktierte, teils selbst mitspielte. Mendelssohn studierte nun in den Proben aufs sorgfältigste und anregendste mit dem Orchester, das mit Hingebung und Anspannung aller Kräfte an seinem Stabe hing. Dass er einer der hinreissendsten Dirigenten war, die die Welt gesehen hat, bestätigen viele klassische Zeugnisse. Fanny Hensel sagt kurz und treffend von ihm: „Felix ist doch ein geborner Kapellmeister und ausser einem gebornen noch ein geübter.“[185]) Josef Joachim erklärte dem Verfasser dieser Arbeit: „Mendelssohn war geistig und technisch der bedeutendste Dirigent, den ich je erlebt habe. Er übte eine unbeschreibliche, elektrische Wirkung auf alle Mitwirkenden aus. Frei von allem äusserlichen Pultvirtuosentum, verstand er durch eine fast unmerkliche, aber äusserst beredte Zeichensprache den Geist seiner Persönlichkeit auf Chor

Clara Wieck.

Robert Schumann.

und Orchester zu übertragen, kleine Entgleisungen mit einem Wink seines Fingers wieder einzurichten und seinen künstlerischen Willen mühelos durchzusetzen. Er liebte frische Tempi, war aber von einem oberflächlichen Drüberhingleiten, wie es ihm unter andern Richard Wagner nachsagte, himmelweit entfernt, dabei von unnachahmlicher Freiheit des Rhythmus.“ A. Dörffel schreibt (a. a. O. S. 85), dass, wer je als ausübender Künstler unter Mendelssohns Zauberstabe gestanden hätte, freudig zugestehen würde, „dass bis jetzt niemand wieder ihn in seiner Genialität als Dirigent erreicht hätte“, und Rob. Schumanns Zeitschrift ist ein fortlaufender Beleg für seine unvergleichliche Direktionskunst. Hans v. Bülow, selbst einer der geistvollsten Dirigenten, bekennt,[186]) dass ihm Schuberts C-dur-Sinfonie nie wieder einen so mächtigen Eindruck gemacht habe, wie unter

Gipsabguss der Hand Felix Mendelssohns.

Im Besitz von Frau Lili Wach, geb. Mendelssohn Bartholdy in Leipzig.)

Mendelssohns Leitung. Unter Mendelssohns Taktierstab sei man sich ihrer Längen nicht bewusst geworden.

„Der geniale Führer verstand es, ohne Rotstift, lediglich mit Hilfe seiner elastischen Feinfühligkeit und der magnetischen Eloquenz seiner Zeichensprache, die genannten Mängel vollständig zu verhüllen. Welche wundervollen Koloritnuancen, welche geistreichen Bewegungsschattierungen wendete er nur an, wie ermöglichte er's nur, über die diversen Steppen des endlosen Allegretto hinwegzugleiten, dass der Zuhörer am Schlusse von der Zeitdauer der akustischen Erscheinungen keine Ahnung hatte? Man hatte eben in ewigen Räumen, in einer zeitlosen Welt geweilt.“

Obgleich Mendelssohn die vorgetragenen Werke wie kein Zweiter im Kopf hatte und nicht in Verlegenheit geriet, wenn ihm einmal die Partitur fehlte, verschmähte er es doch, ohne Noten zu dirigieren. Dagegen liebte er es, gelegentlich den Taktstock niederzulegen, gleichsam als bedürfte das Orchester keiner Leitung mehr.[187]) Das „Durchfuchteln“ der Musikstücke und die „Hantierungen des Dirigenten“ selbstgefällig in den Vordergrund zu stellen, lag einer so vornehmen Künstlernatur durchaus fern.

Auch für den Klavierspieler Mendelssohn begann in Leipzig die Zeit des höchsten Glanzes. Obgleich er mit der Vollkommenheit seiner Technik auf der Höhe der Zeit stand, liegt doch gerade darin seine geschichtliche Bedeutung,

dass er der erste war, der der selbstherrlichen Virtuosität grundsätzlich den Krieg erklärte und das vollendetste technische Können ausschliesslich der objektiven Darstellung bedeutender Kunstwerke dienstbar machte. Dass dabei seine reiche und amutige Individualität in zwingendster Weise zur Geltung kam, versteht sich von selbst; gewinnt doch das musikalische Kunstwerk erst seine wahrhafte Verkörperung, wenn es durch die Seele des ausübenden Künstlers hindurchgeht, die es wie ein Spiegel auffängt und wiedergibt. Bei dem echten Virtuosen kommt der Gedanke des Tondichters rein und unverfälscht zum Ausdruck und wirkt doch stets wie eine individuelle Neuschöpfung, da er durch die Phantasie des nachschaffenden Künstlers getragen wird. In diesem Sinne wurde Mendelssohns ausübende Kunst vorbildlich und fand in Clara Schumann und Josef Joachim ihre hervorragendsten Jünger und Verbreiter. Ueber den wunderbaren Zauber seines Klavierspiels herrscht unter den Zeitgenossen nur eine Stimme. Grove[188]) gibt einige bemerkenswerte Auslassungen von Clara Schumann und Hiller über Mendelssohn wieder, der sich selbst gern als „en gros-Spieler" bezeichnete. Frau Schumann rechnet ihre Erinnerungen an sein Klavierspiel zu den schönsten ihres Künstlerlebens. Es war für sie „ein glänzendes Ideal, voll Genie und Leben und von technischer Vollkommenheit. Blosse Vortragseffekte verschmähte er und blieb stets der grosse Musiker. Wer ihn hörte, vergass den Spieler und ging ganz im Genuss der Musik auf. In frühester Zeit hatte er sich seine Technik angeeignet; später übte er kaum jemals und übertraf doch alle". Auch in ihrem Tagebuch[189]) bemerkt dieselbe Künstlerin nach einigen Worten über Thalbergs virtuose Kunst: „Als Spieler steht er gross da, doch über allen steht — Mendelssohn." Und in Briefen an Schumann heisst es[190]):

Josef Joachim.

„Seit ich die Cis-moll-Fuge neulich von Mendelssohn gehört, ist mir erst ein neues Licht aufgegangen, wie sie (sc. die Bachschen Fugen) müssen gespielt werden."

Und weiter:

„Er spielte meisterhaft und so feurig, dass ich mich wirklich in einigen Momenten nicht der Tränen enthalten konnte. Er ist mir doch der liebste Spieler unter allen . . ."

Hiller vergleicht Mendelssohns Spiel dem Fluge eines Vogels:

„Wie eine Lerche fliegt, so spielte er Klavier, weil es seine Natur war. Er besass grosse Gewandtheit, Sicherheit, Kraft, Geläufigkeit, einen weichen, vollen Ton — kurz alles, was sich ein Virtuose wünschen kann, aber bei seinem Spiel vergass man diese Eigenschaften, ja, man übersah selbst die mehr geistigen Gaben, die man Feuer, Eingebung, Seele, Auffassung nennt. Wenn er am Klavier sass, strömte Musik von ihm aus mit aller Fülle seines angeborenen Genies — er war ein Centaur, und sein Pferd war das Klavier. Was er spielte, wie er es spielte, dass er der Spieler war — alles war gleich fesselnd, und es war unmöglich, die Ausführung von der Musik und dem Ausführenden zu trennen. Durchaus war das der Fall bei seinen so poetischen, künstlerischen und ausgefeilten Improvisationen; und fast ebenso,

wenn er Bach, Mozart, Beethoven oder eigne Werke spielte. Mit diesen drei Meistern war er aufgewachsen, sie waren sein geistiges Eigentum geworden . . . . . Im Vomblattspiel war seine Gewandtheit und schnelle Auffassung erstaunlich, nicht nur bei Klaviermusik, sondern auch bei den kompliziertesten Partituren."

Dass er im Partiturspiel unübertroffen war, berichten alle, die es gehört haben. Er pflegte zu sagen: „Soweit meine Augen reichen, reichen auch meine Hände." Dabei vermochte er ohne jede Vorbereitung klassische Orchesterwerke aus dem Gedächtnis mit frappanter Wiedergabe der Instrumentationswirkungen jederzeit vorzutragen. Auch seine Begleitungskunst war unübertroffen; mit dem einfachen Vorspiel zu Schuberts „Post" elektrisierte er, wie Jos. Joachim dem Verfasser mitteilte, die Hörer eines Leipziger Konzerts in wunderbarer Weise. Derselbe Künstler rühmt sein prickelndes Staccato und die unnachahmliche Wirkung, die er mit den kurz abgerissenen Begleitungsarpeggien in seinem „Frühlingslied" (op. 62, No. 6) erzielte, und auch H. v. Bülow[191]) meint, dass „schwerlich jemals ein Pianist zum Vorschein kommen dürfte, der mit dem überbekannten „Frühlingslied ohne Worte" ein solches Kabinetstück von Grazie, Ungezwungenheit und kunstvollem Raffinement hinzustellen vermöchte, wie der Meister selbst in seinem Vortrage desselben."

Bülow, der als Knabe das Glück hatte, Mendelssohn häufig spielen zu hören und sogar einige Klavierlektionen von ihm zu bekommen, nennt als charakteristisch für seinen Vortragsstil: „Strenge Taktobservanz, raffiniert vorsichtigen Pedalgebrauch und Vermeidung alles willkürlichen Arpeggierens."

Ueber des Meisters wundervolles Orgelspiel lässt sich Bülow an anderer Stelle[192]) aus:

„Wir erinnern uns hier vor allem mit wirklicher Begeisterung Mendelssohns, dessen zarte Konstitution ihm leider nur selten vergönnte, seinen Verehrern diesen Genuss zu bereiten; umsoweniger, als er, einmal vor dem Instrumente, in künstlerischer Selbstvergessenheit der nötigen Rücksichten für seine Nerven gänzlich uneingedenk wurde. Sein Spiel hatte einen entschieden modernen Charakter, ebenso interessant und poetisch, als das der Organisten, die nicht Klavier spielen können, hart ohne Energie, kurz: trocken und ledern ist."

Phänomenal war Mendelssohns Gedächtnis; öffentlich spielte er selten von Noten, obgleich das Auswendigspielen zu seiner Zeit keineswegs allgemeiner Brauch war. H. Dorn erzählt, Mendelssohn habe ihm 1843 12 Takte aus einer Komposition vorgespielt, die er sechzehn Jahre vorher (1827) in Berlin gehört, und die der Komponist — Dorn selbst — vergessen hatte. Sein Gedächtnis war gleicherweise durch rasches Behalten wie durch Treue ausgezeichnet. Hörte er mehrere ihm unbekannte Stücke, so vermochte er sie sofort in freier Phantasie mit einander zu verflechten. Aber mehr als die Kraft des Gedächtnisses waren bei seinen Improvisationen die kontrapunktische Kunst, der Fluss und die Klarheit bewunderungswürdig. Sie klangen wie ausgearbeitete Meisterwerke und setzten die anspruchsvollsten Hörer in Staunen als bedeutsam kombinierte Gedankenergüsse[193]).

Bald nach Antritt seiner Leipziger Stellung traf den jugendlichen Meister der grösste Schmerz seines Lebens: am 19. November 1835 starb sein Vater, sanft und ohne Todeskampf, wie er es sich stets gewünscht hatte. Wilhelm Hensel brachte die Nachricht nach Leipzig, und am 22. November war Felix bei seiner Mutter in Berlin. Wie schmerzlich er den herben Verlust empfand, verraten seine Briefe an die Freunde Bauer und Schubring vom 5. und 6. Dez. 1835. Mit schlichten und ergreifenden Worten spricht er aus, dass er nun nicht nur den Vater entbehren müsse, sondern „seinen einzigen ganzen Freund während der letzten Jahre und seinen Lehrer in der Kunst und im Leben." Aber zugleich gelobt er, im Sinne und Geiste des Verstorbenen seine Pflicht zu

Leipzig d. 31st Jan. 1836

Liebster Klingemann

Als ich Deinen lieben Brief vom 15ten Januar erhielt, wollte ich ihn gleich beantworten, weil er mir mehr Freude machte, wie Du Dir mit Deinen Briefen sonst hast; aber dennoch ist jetzt schon der letzte Januar gekommen, ehe ich Dir schon gedankt hätte. Ich kann Dich nun bitten, mir recht oft, so oft Du kannst zu schreiben, und mir Deine so seltne Augenblicke zu machen, wie wieder Dein letzter Brief sich befindet, ich Alter, und für alle Liebe und Du mir sonst bist. Ich bin froh und ruhig, gestern schon lange innerlich von gestern Morgen an, daß ich meine Leistung fortsetzen werde und fortsetzen muß, fühle ich jetzt auch recht wieder; aber jetzt ist aber Deiner unfreundlich kommt sie mir so klar und ich vor, daß ich morgen wieder, und sonst nie anfangen, mir jetzt die Lage so schwer, weil der eine gänzlich mir den andern ausfüllt, und ich mich darin zu verwirren fürchte. Ich bin auch schon gestern wieder ganz lustig und vergnügt gewesen, aber es wollte mir doch recht vorfallen und mir wirklich schon nur um so traurige zu Muth. Beschäftigung ist das einzige was mir hilft, und so ist mir meine Arbeit für jeder schädlich als ich alle acht Tage Musik, und wiederum recht gute machen muß. Auch fangen schon die Düsseldorfer an wegen des Musikfestes zu schreiben,

Mit Zustimmung der Verlagshandlung G. D. Baedeker in Essen aus dem in derem Verlage erschienenen Werk: Felix Mendelssohns Bartholdy's Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London (Preis elegant gebunden 6 Mark) abgedruckt.

kommen, und wenn das bei solch einem Meister der Fall ist, so liegt die Schuld wahrscheinlich an uns. Oder der Ausführung."

Das Ereignis des Festes aber war der „Paulus", der den ersten Tag ausfüllte, beispiellosen Enthusiasmus hervorrief und von Düsseldorf seinen Siegeszug durch die Welt begann.

„Die Wirkung und Begeisterung, welche die Aufführung des grossen Werkes unter der anfeuernden Direktion Mendelssohns bei Mitwirkenden und Zuhörenden in dem gedrängt vollen Saale hervorrief, war unbeschreiblich. Das kleine, niedliche, geniale Kerlchen wurde fast buchstäblich auf den Händen getragen[196]."

Auch Fanny Hensel, die mit ihrem Bruder Paul und seiner Frau von Berlin zu dem Fest gekommen war, schildert in ihren Briefen den tiefen Eindruck des Werkes. Der „Paulus" hatte bei dieser ersten Aufführung noch nicht ganz die Form, in der er als op. 36 veröffentlicht wurde. Obgleich die Stimmen für das Fest bereits gestochen worden waren, nahm Mendelssohn später noch so eingreifende Veränderungen vor, dass das ganze Notenmaterial unbrauchbar wurde.

Ueber die Entstehungsgeschichte des Werkes sind wir durch Mendelssohns Briefwechsel mit Schubring genau unterrichtet, auf den hier für alle Einzelheiten verwiesen werden muss. Der Künstler schuf sich durch bewusste Verschmelzung des Händelschen Oratorienstils mit den Ausdrucksformen der Bachschen Passionen einen neuen, ihm eigentümlichen Stil, der als Mischform von manchen Seiten Anfechtung erfahren hat, dessen musikgeschichtliche und aesthetische Berechtigung aber heute nicht mehr mit Erfolg bestritten werden kann. Bekanntlich sind in der Bachschen Passion drei Elemente wirksam: das erzählende, das dramatische und das reflektierende. Die Erzählung des Evangeliums wird von einer einzigen Person vorgetragen, Träger der Handlung sind teils einzelne Individuen, teils dramatische Chöre, die Betrachtung findet ihren Platz in Arien und lyrisch gehaltenen Chören, ganz besonders aber im Choral, dem eigentlichen Mittelpunkt und Kern des Ganzen. Händels Oratorien dagegen mit Ausnahme des Messias, der eine Sonderstellung einnimmt, haben dramatische Form, die epische Erzählung fällt fort, alle Personen treten selbst redend auf, Chöre und Arien drücken die wechselnden Empfindungen der Handelnden aus oder sind schildernd, aber nicht erzählend. In Bach und Händel haben wir in scharfer Sonderung die Gegensätze von kirchlichem und oratorienhaftem Musikstil. Wenn nun auch nicht zu leugnen ist, dass die Kirche selbst der historische Ausgangspunkt der Bachschen Passionen ist, so ist doch diesen Wunderwerken gegenüber ein freierer künstlerischer, nicht ausschliesslich religiöser Standpunkt möglich. Wer das bestreitet, spricht zugleich ein Verdammungsurteil über die konzertmässigen Aufführungen der Passion aus, die doch im Kunstleben der Gegenwart vorwiegen. Die Einführung des Chorals im „Paulus", die man Mendelssohn zum Vorwurf gemacht hat, ist zweifellos durch Bach angeregt. Aber nur wer mit Spitta[197]) in Händel das unverrückbare Ideal des Oratorienstils sieht, kann die moderne Hineinziehung des reflektierenden Elements bei biblischen Oratorien verwerfen. Zudem ist die Passionsgeschichte wohl der erhabenste, aber doch nicht der einzige biblische Stoff, der eine Behandlung in der oben geschilderten Weise Bachs zulässt. Gerade darin ist ein Verdienst Mendelssohns zu sehen, dass er ohne geschichtlich-philologische Pedanterie sich frei seinen biblischen Stoff wählte und von innen heraus nach seiner künstlerischen Empfindung gestaltete. Dass er Bach keineswegs sklavisch

nachahmte, zeigen einzelne formelle Abweichungen: er verteilt die Erzählung an verschiedene Stimmen, denen er zuweilen sogar, um den Fluss nicht zu unterbrechen, kurze Sätze der handelnden Personen in den Mund legt, er benutzt die Arien nicht nur zu Betrachtungen oder Gefühlsergüssen der „gläubigen Seele", sondern auch in schönster Weise als hochdramatische Aeusserungen der Träger der Handlung, ja sogar der Choral kommt in zwiefacher Bedeutung vor: historisch oder dramatisch, als Mittel, die christliche Gemeinde zu Paulus' Zeit zu charakterisieren, und als Empfindungsausdruck im Sinne Bachs. Der Text enthält mit Ausnahme der Choräle des Gesangbuchs nur Bibelworte, die grösstenteils der Apostelgeschichte entnommen sind und von dem bibelfesten Mendelssohn mit Hilfe seiner Freunde Schubring und Fürst zusammengestellt wurden. Ursprünglich war eine Dreiteilung geplant; später wurde das Martyrium des Stephanus und die Bekehrung Pauli in dem ersten Teil zusammengezogen, dem im zweiten das Wirken des Apostels bis zu seinem Abschied von der Gemeinde zu Ephesus gegenübergestellt ist.

Das Thema der Ouvertüre ist der Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme" — ein Hinweis auf den Kern des ganzen Werkes, die Bekehrung Pauli, der aus der Nacht des Unglaubens zum neuen Leben in Christo erwacht. In der milden Tonfärbung der tiefen Blas- und Streichinstrumente setzt der Choral (A-dur) ein, steigert sich dann zu reicherer Klangfülle und löst sich in sanfte Viertelfiguration auf. An ihn schliesst sich als Allegro der Ouvertüre ein Fugato (A-moll, $^3/_4$), dessen Thema:

die von Zweifeln gequälte Seele des Paulus symbolisch anzudeuten scheint. In das düstre Stimmungsbild klingt wie ein Hoffnungsstrahl der Choral hinein, der im Kampfe mit jenem Thema die Oberhand gewinnt und zum Schluss mit der Majestät des vollen Orchesters triumphierend ausklingt. Der Einleitungschor „Herr, der du bist der Gott", schildert in Verbindung mit dem angeschlossenen Choral „Allein Gott in der Höh' sei Ehr" das Leben der christlichen Gemeinde in Einmütigkeit des Glaubens. Im folgenden Recitativ erzählt eine Sopranstimme von dem wundertätigen Wirken des Stephanus. Die von den Schriftgelehrten gegen ihn angestifteten zwei falschen Zeugen werden in einem knappen und charakteristischen Satz redend eingeführt. Die kanonische Form, in der einer dem andern die Lügen nachspricht, die dumpf rollenden Figuren der Violen und geteilten Celli sind von höchster dramatischer Wirkung. Ein kurzes Recitativ erzählt dann, wie Stephanus vor den hohen Rat geschleppt wird. Die Erregung des aufgestachelten Volkes spricht sich in einem leidenschaftlichen Chor aus „Dieser Mensch hört nicht auf zu reden Lästerworte wider Mosen und wider Gott." Stephanus verantwortet sich in einem wundervoll aufgebauten und gesteigerten Recitativ mit Streichorchesterbegleitung. Aber das erbitterte Volk verlangt seinen Tod in einem kurzen Chorsatz „Weg, weg mit dem!", dem die zu dem Streicherchor hinzutretenden Pauken eine unheimlich drohende Färbung verleihen. Angesichts des Todes wendet Stephanus den Blick nach oben mit den Worten „Siehe, ich sehe den Himmel offen und des Menschen Sohn zur Rechten Gottes stehn." Die nun folgende betrachtende Arie „Jerusalem" ist in der tiefen Innigkeit der Empfindung, in der vornehmen Schlichtheit der Form ein klassisches Muster. Die Steinigung des Stephanus wird durch einen leidenschaftlich erbitterten Chor der Juden begleitet, indem sich das „steiniget ihn" zu fanatisch wildem Geschrei steigert. Mit dem sanften Gebet „Herr behalte ihnen diese Sünde nicht!" verscheidet Stephanus. Der Choral „Dir Herr, dir will ich mich ergeben" spricht das Gottvertrauen bis in den Tod aus, ein kurzes Recitativ erzählt die Bestattung des Stephanus durch fromme Männer, die nun die ergreifende Totenklage anstimmen „Siehe, wir preisen selig, die erduldet haben," einen Chor von wahrhaft verklärter Schönheit. Nun tritt Saulus mit einer Hass und Wut schnaubenden Arie auf „Vertilge sie, Herr Zebaoth," die in ihrer gedrungenen Charakteristik durch die schmetternden Signale der Bläser, die zornbebenden Staccatofiguren der Streicher, den ehernen Schritt der Bassstimme ein Meisterstück ist. Die Schilderung des eifernden Saulus ist mit weiser Mässigung auf diese eine Arie beschränkt. Nachdem kurz erzählt worden

ist, dass Saulus nach Damaskus zieht, um die Christenverfolgung fortzusetzen, bereitet ein hoffnungsfreudiges Altarioso „Doch der Herr vergisst der Seinen nicht“ die Schilderung seiner Bekehrung vor. Die schwierige Aufgabe, die Erscheinung und Stimme des Herrn zu veranschaulichen, hat Mendelssohn meisterhaft gelöst. Die Stimme von oben überträgt er einem vierstimmigen Frauenchor, der von sämtlichen Bläsern in gehaltenen oder leise bebenden Akkorden begleitet wird. Das Licht vom Himmel charakterisiert ein flimmerndes Tremolo der Streichinstrumente. An die Aufforderung der göttlichen Stimme „Stehe auf und gehe in die Stadt, da wird man dir sagen, was du tun sollst“ schliesst sich der allgemeine Chor „Mache dich auf, werde Licht“, der in feurigstem Schwunge die an Saulus ergangene Aufforderung zu einem Weckruf für die ganze Christenheit verallgemeinert. Denselben Sinn hat der sich anschliessende Choral „Wachet auf.“ Beide Stücke sind im pompösen Stil Händels gehalten, das erste bringt im Mittelsatz eine ausgeführte Fuge. Nachdem dann ein Recitativ berichtet hat, dass Saulus von dem Herrn mit Blindheit geschlagen worden ist, erhebt der Bussfertige seine Seele zu Gott in der schönen H-moll-Arie „Gott sei mir gnädig“, in deren zweitem Teil er unter feierlichen Posaunenklängen das Gelübde ablegt, die Uebertreter die Wege des Herrn zu lehren. Mit der demütigen Bitte „Herr, verwirf mich nicht“ schliesst das herrliche Tonstück, ein Seelengemälde von ergreifender Innerlichkeit. Ein Jünger Ananias empfängt nun den göttlichen Befehl zu Saulus zu gehen, der sich schon der Gnade des Herrn teilhaftig fühlt; sein Dankgebet wird bekräftigt durch den fugierten A-moll-Chor „Der Herr wird die Tränen von allen Gesichtern abwischen.“ Ananias heilt nun durch Handauflegen die Blindheit des Saulus, der sich taufen lässt und Christum in den Schulen predigt. Der den ersten Teil abschliessende Chor „O, welch' eine Tiefe des Reichtums, der Weisheit und Erkenntnis Gottes“ spricht in reichster Gestaltung das unerschütterliche Gottvertrauen des gläubigen Christen aus. Den zweiten Teil eröffnet wiederum ein betrachtender Chor „Der Erdkreis ist nun des Herrn;“ es ist eine Doppelfuge, der durch Hinzufügung eines zweiten Soprans der erhöhte Glanz der Fünfstimmigkeit zuteil wird. Paulus und Barnabas ziehen als „Botschafter an Christi Statt“ aus; dem kleinen Duett, in dem sie ihre Sendung ankündigen, folgt ein gefälliger Chor im wiegenden $^6/_8$-Takt „Wie lieblich sind die Boten, die Frieden verkündigen“. Auch das folgende Sopranarioso in F-dur, eins der schwächeren Stücke des Werkes, steht mit der Handlung in keinem unmittelbaren Zusammenhang; es ermahnt, Gottes Gnade zu preisen und seine Wahrheit zu verkündigen. Der dramatische Faden wird wieder aufgenommen mit zwei Chören der Juden, die mit Neid sehen, wie das Volk dem Paulus anhängt und darum seinen Tod planen. Auf ihre eifervollen Angriffe antwortet mit milder Versöhnlichkeit der christliche Choral „O, Jesu Christe, wahres Licht“, Paulus aber und Barnabas wenden sich zu den Heiden, da die Juden das Wort Gottes von sich stossen. Auch diesen Entschluss sprechen sie in einem Duett aus, das gleich dem ersten wenig Eigenart aufweist. Ein Recitativ des Soprans erzählt nun die wundertätige Heilung eines Lahmen durch Paulus. Daran schliessen sich zwei Chöre, worin die Heiden, durch das Wunder bewogen, die beiden Apostel für Götter erklären und ihnen Opfer und Gebete darbringen. Ueber diese durch treffende Charakteristik von den Chören der Juden und Christen unterschiedenen Sätze ist eine wahrhaft antike Heiterkeit und Klarheit ausgebreitet; besonders ist der Chor „Seid uns gnädig, hohe Götter“ durch interessante und farbenreiche Instrumentation ausgezeichnet. In einem leidenschaftlich bewegten Recitativ verwahrt sich Paulus unwillig gegen die Abgötterei und sucht in einer Arie (D-dur) die Heiden von ihrem Götzendienst zu dem lebendigen Gott zu bekehren. Der D-moll-Schluss seiner Arie im $^8/_2$-Takt setzt sich in einem fünfstimmigen Chor mit demselben Text fort „Aber unser Gott ist im Himmel, er schaffet alles, was er will.“ In ihn ist der Choral „Wir glauben all' an einen Gott“ als cantus firmus verflochten. Nun erhebt sich das ganze Volk, Juden und Heiden, gegen Paulus mit dem Rufe „Hier ist des Herren Tempel“ und bricht zum Schluss des wildbewegten Chores in den Rachegeschrei „Steiniget ihn“ aus, der seinen Rhythmus dem gleichlautenden Chorsatz des ersten Teils entlehnt, aber interessante harmonische Veränderungen aufweist. Vor den Angriffen seiner Verfolger wird Paulus durch den Herrn beschützt. Wie eine Mahnung von oben erklingt die folgende Tenorcavatine „Sei getreu bis in den Tod, so will ich dir die Krone des Lebens geben.“ Mendelssohn schrieb dieses ergreifende Stück, in dem sich die innig-frommen Töne der Menschenstimme mit der wogenden Melodie des Solocellos zu überirdischem Klange vermählen, erst kurz vor der Aufführung. Den Schluss der

oratorischen Handlung bildet der Abschied des Apostels von der Gemeinde zu Ephesus. In schlichten Worten verkündet er seinen Entschluss nach Jerusalem zu gehen, wo Trübsal und Bande seiner harren; die Freunde suchen ihn mit den Worten „Schone doch deiner selbst“ zurückzuhalten, er aber beharrt bei seinem Entschluss, um des Namens Jesu willen zu sterben, und sie geleiten ihn in das Schiff und sehen sein Angesicht nicht mehr. Der weichgehaltene As-dur-Chor: „Sehet, welch' eine Liebe hat uns der Vater erzeiget“ spricht den Dank der Gemeinde für Gottes väterliche Huld aus. Pauli Leiden und Tod erfahren wir nicht mehr, ein kurzes Sopranrecitativ zieht gleichsam die Summe seines Gott geweihten Lebens und verheisst ihm die Krone der Gerechtigkeit, die ihm der Herr am jüngsten Tage geben wird. Der Schlusschor dehnt diese Verheissung auf alle aus, die dem Beispiel des Apostels nachleben, und mündet in eine prachtvolle Doppelfuge zum Preise des Höchsten „Lobe den Herrn, meine Seele und was in mir ist, seinen heiligen Namen!“

So schliesst das Werk, dessen geschichtliche Bedeutung gerade darin beruht, dass Mendelssohn einen biblischen Stoff nicht nur mit der anschaulichen Kraft seiner Tonsprache oratorienhaft darzustellen wusste, sondern ihm durch Hineinziehung der Elemente des protestantischen Gottesdienstes einen subjektiveren Empfindungsreichtum verlieh. Wie klar er sich über seine Auffassung geistlicher Musik war, möge man in dem interessanten Brief an Bauer (v. 12. Jan. 1835) nachlesen.

Zur Erinnerung an den Triumph der Paulusaufführung erhielt der Meister vom Festkomitee ein Prachtexemplar der Partitur zum Geschenk, in dem die Hauptmomente des Werkes durch Zeichnungen bedeutender Düsseldorfer Künstler illustriert waren.

4. Am eignen Herd.

Am 4. Juni reiste Mendelssohn nach Frankfurt, um seinen kranken Freund Schelble in der Leitung des Cäcilienvereins zu vertreten; unter der Hand hatte man ihm schon vorher die Direktion dieses Vereins angeboten, er hatte sie indes mit Rücksicht auf Leipzig abgelehnt, aber seinem Freund zu Liebe gern die Vertretung übernommen, um das bedrohte Institut über Wasser zu halten. Allerdings musste er deshalb auf den Plan einer Sommerreise nach der Schweiz und Genua verzichten. In Frankfurt nahm er in Schelbles Haus an der „Schönen Aussicht“ Wohnung. Er verkehrte eifrig mit seinem alten Freund Hiller und verbrachte auch einige höchst anregende Tage mit dem liebenswürdigen und geistreichen Rossini, der die Stadt auf der Durchreise berührte, und mit dem schwedischen Liederkomponisten Lindblad. Aber das bedeutungsvollste Ergebnis jener sechs Wochen in Frankfurt wurde für ihn die Bekanntschaft mit Cécile Charlotte Sophie Jeanrenaud, seiner spätern Gattin. Sie war die zweite Tochter des damals bereits verstorbenen Pastors der französisch-reformierten Gemeinde in Frankfurt und lebte mit ihrer Mutter einer geborenen Souchay, im Hause ihres Grossvaters, eines reichen Patriziers der Stadt, nahe am Fahrthor. Eine sanfte, poetische Erscheinung von feinen Gesichtszügen, dunkelblondem Haar und grossen blauen Augen, dabei von vollkommenstem innern Gleichgewicht, übte sie durch ihr harmonisches Wesen auf alle, die ihr näher traten, einen stillen Zauber aus, nicht zum wenigsten auf den zehn Jahre ältern Mendelssohn, der in ihr die wohltätige Ergänzung seines lebhaften, nervös-reizbaren Künstlernaturells suchte und fand. Ihre Schwägerin Fanny schrieb nach der ersten Bekanntschaft, die erst im Herbst 1837 erfolgte, von ihr:

„Sie ist aber ein so liebenswürdiges, kindhaft unbefangenes, frisch erquickliches, immer gleich und heiter gestimmtes Wesen, dass ich Felix nur glücklich preisen kann, sie gefunden zu haben, da sie ihn unaussprechlich liebt, ihn aber dabei nicht allzusehr verzieht und seiner Launenhaftigkeit mit einem Gleichmut begegnet, der sie ihm am Ende vielleicht sogar abgewöhnen wird. Ihre Gegenwart hat etwas von frischer Luft, sie ist so leicht, klar und natürlich."[198])

Mendelssohn hatte ohne Zweifel ein leicht entzündliches Herz und war Zeit seines Lebens ein verhätschelter Liebling der Frauen. Aber seine bisherigen Herzenserlebnisse waren über die Grenzen des harmlosen Flirts kaum hinausgegangen. Jetzt aber sollte es anders kommen.

„Ich bin so entsetzlich verliebt, wie noch niemals in meinem Leben, und ich weiss nicht, was ich anfangen soll. Uebermorgen soll ich von Frankfurt abreisen, mir ist aber, als kostete das den Hals, ich will in jedem Fall vor Leipzig wieder hier sein, um dies gar zu nette Mädchen noch einmal zu sehen, aber ob sie sich etwas aus mir macht, das weiss ich eben garnicht, und was ich anfangen soll, wie gesagt, auch nicht. Das ist aber gewiss, dass ich die ersten recht frohen Stunden dieses Jahres ihr verdanke, und dass mir zuerst wieder ein wenig freier zu Mute geworden ist als bisher"

schreibt er am 24. Juli 1836 an Rebekka[199]) in der Sprache der echten Leidenschaft. Ehe er indes das entscheidende Wort sprach, wollte er noch einmal seine Neigung ernstlich auf die Probe stellen und verbrachte darum einige Wochen fern von der Geliebten in Scheveningen und dem Haag in Schadows Gesellschaft. Aber der Aufenthalt wurde ihm durch die Trennung zur Hölle; eine tragikomische, fast katzenjämmerliche Stimmung der Ungewissheit spricht aus seinem Brief an Hiller vom 7. Aug. 1836. Nach Frankfurt zurückgekehrt, verlobte er sich am 9. September in Kronberg bei Frankfurt mit Cécile. Nur kurze Zeit genoss er die ungetrübte Seligkeit der Bräutigamsstimmung, gegen Ende September rief ihn die Pflicht wieder nach Leipzig zurück. Am 2. Oktober leitete er das erste Gewandhaus-Konzert; einen Tag später erlebte sein Paulus in Liverpool unter Smarts Leitung die erste Aufführung in England. Der Leipziger Konzertwinter brachte vieles Interessante: Mendelssohn spielte im Gewandhaus Bachs D-moll-Konzert, Beethovens Konzerte in G-dur und Es-dur, am 12. Dez. 1836 hatte die Direktion mit besonderer Beziehung auf unsern Meister das Finale aus „Fidelio" „Wer ein holdes Weib errungen" auf das Programm gesetzt, und unter allgemeinem Jubel musste er sich, als der Chor verklungen war, ans Klavier setzen und über das bedeutungsvolle Thema phantasieren. Zu Weihnachten verlebte er einige Tage in Frankfurt bei seiner Braut. Von Neujahr bis Ostern 1837 weilte der junge englische Komponist Sterndale Bennett in Leipzig, der sich mit seinem C-moll-Konzert im Gewandhaus glücklich einführte und mit Mendelssohn befreundet wurde. An Oratorien wurden Händels „Israel" (7. November 1836) und der „Paulus" (16. März 1837) in der Paulinerkirche zum erstenmal aufgeführt. Auch hier war der Erfolg glänzend. In diesem Winter komponierte Mendelssohn wenig, zumeist Fugen; „me voilà perruque" schrieb er darüber an Hiller. Sein op. 35, „Sechs Präludien und Fugen" für Klavier, machte er druckfertig.

Aus diesem Werk wird mit Recht die E-moll-Fuge (No. 1) am höchsten geschätzt und am meisten gespielt. In grossem, pathetischem Zuge strömt das Präludium dahin, sein feiner klaviertechnischer Bau ist von unveraltetem Reiz, das harmonisch reiche Fugenthema ist das charaktervollste des ganzen Werks, der prächtige Schlusschoral in E-dur bildet eine glänzende Steigerung, echt Mendelssohnisch ist das intime Ausklingen der Coda. Aber auch die übrigen

Stücke zeigen sämtlich die Meisterhand; als besonders geistreicher Wurf ist das H-moll-Präludium (No. 3) hervorzuheben.

Bald nach der Paulus-Aufführung reiste Mendelssohn mit Jeanrenauds, die ihn in Leipzig besucht hatten, nach Frankfurt, wo am 28. März 1837 in der französisch-reformierten Kirche seine Trauung in französischer Sprache stattfand. Ein von Hiller komponierter Hochzeitschor begrüsste die Neuvermählten im grosselterlichen Hause. Ihre Hochzeitsreise führte sie nach dem obern Rhein und Schwaben; am 15. Mai waren sie wieder in Frankfurt. Während der Flitterwochen führten sie ein gemeinschaftliches Tagebuch, das sie mit Skizzen füllten; denn auch Cécile war eine talentvolle Malerin. Den Sommer verbrachten sie in Bingen, Horchheim, Koblenz und Düsseldorf. In Bingen erlitt Mendelssohn beim Schwimmen über den Rhein einen Krampfanfall, der ihm beinahe das Leben kostete; nur die Hilfe des Fährmanns rettete ihn. In diesen ersten Monaten seiner Ehe entwickelte er eine reiche produktive Tätigkeit. Auf der Hochzeitsreise entstand der 42. Psalm für Chor und Orchester, op. 42. Das in sieben Sätze gegliederte Werk gehört zu Mendelssohns populärster geistlicher Musik; er selbst erklärt es in einem Brief an Schubring (12. Dez. 1837) für sein bestes geistliches Stück.

Cecile Mendelssohn Bartholdy.

Abgedruckt aus dem Buche „Die Familie Mendelssohn" von S. Hensel mit Genehmigung des Verlages B. Behr, Berlin.

Ein langsamer, würdig und einfach gehaltener vierstimmiger Chor (F-dur, $^6/_4$) über den Text „Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser, so schreit meine Seele, Gott, zu Dir" bildet die Einleitung, in der dem Orchester wesentlich eine stützende und füllende Rolle zufällt. Die folgende Sopranarie (D-moll, $^2/_4$) spricht in inbrünstiger Melodik die Sehnsucht nach Gott noch persönlicher aus; die Singstimme vermischt sich mit der Solooboe zu ausdrucksvollstem Zwiegesang. Ein kurzes Recitativ leitet zu dem dreistimmigen Frauenchor (Allegro assai A-moll, $\mathbb{C}$) mit Sopransolo über; die Worte „Denn ich wollte gern hingehen mit dem Haufen und mit ihnen wallen zum Hause Gottes" werden durch die fast marschartige, rhythmische Bewegung der Singstimmen und durch die ruhelose Sechzehntelfiguration der Geigen treffend charakterisiert. Mit kernigen Trostworten setzt der nächste kurze Chor (F-dur, $\mathbb{C}$) in den Männerstimmen ein. Die Motive „Was betrübst Du Dich, meine Seele" und „Harre auf Gott" hat der Komponist nicht nur im Schlusschor des ganzen Werkes weiter verarbeitet, sondern auch in dem schönen achtstimmigen A-cappella-Chor „Richte mich Gott" (Psalm 43, op. 78, No. 2) wieder verwendet. In einem wundervollen Recitativ setzt der Solosopran die trostlose Klage noch dringlicher fort. Ihr antwortet ein herrlich klingendes Soloquartett für Männerstimmen (B-dur, $\mathbb{C}$) dessen weiche Klangfülle durch Bratschen und geteilte Celli noch gesteigert wird, mit den gnadeverheissenden Worten des Psalmes; über dem Quartett schwebt der schmerzlich wehmütige Gesang des Soprans „Mein Gott, betrübt ist meine Seele". So geht mit den klanglichen Kontrastwirkungen auch eine Zwiespältigkeit der Stimmung durch das ausdrucksvolle Stück. Sie weicht im Schlusschor (F-dur, $\mathbb{C}$) der hoffnungsfreudigen Zuversicht, die sich in den oben angeführten Textworten ausspricht; den Schluss bildet eine kräftige Fuge über den nicht im Psalm enthaltenen Text „Preis sei dem Herrn u. s. w."

Am 18. Juni 1837 beendete der Meister das E-moll-Streichquartett, das er, mit den beiden 1838 entstandenen in D-dur und Es-dur zum op. 44 vereinigt, dem Prinzen von Schweden widmete. Obgleich diese Werke zu den wertvollsten

Bereicherungen der nachbeethovenschen Kammermusik gehören, entfalten sie doch keine neuen Seiten von Mendelssohns Wesen, ja, sie erreichen nicht ganz die ursprüngliche Frische seiner Jugendwerke auf diesem Gebiet. Im allgemeinen sind sie bedeutender in den freigeformten, genrehaften Mittelsätzen, als in der Gestaltung der eigentlichen Sonatenform.

So ragt der erste Satz des D-dur-Quartetts (No. 1.) mehr durch geistvolle Arbeit als durch scharfe Plastik der Themen hervor. Weit einfacher, aber doch eigenartiger ist das anmutige Menuett (D-dur) mit seinem flüchtig dahinhuschenden H-moll-Trio. Eine schwermütige Stimmung ist über das Andante espressivo ma con moto (H-moll, $^2/_4$) ausgebreitet. Aus zwei weichen aber charaktervollen Themen geformt, bietet es durchaus empfundene und eigentümliche Musik, während das Finale (Presto con brio, $^{12}/_8$) gleich dem ersten Satz den Ton einer etwas äusserlichen Lustigkeit anschlägt; doch wirkt es in virtuoser Ausführung sehr glänzend und lebendig. Als Ganzes bedeutender ist das E-moll-Quartett (No. 2). Das Hauptthema seines ersten Satzes klingt an das Finale der Mozartschen G-moll-Sinfonie an; es ist schwungvoll und sehr quartettmässig. Dagegen fehlt dem Seitenthema gar zu sehr das eigentümliche Gepräge; hervorragend aber ist auch hier die kunstvolle Arbeit und Durchführung. Das reizende, fein humoristische Scherzo (E-dur, $^3/_4$) ist ein echt Mendelssohnsches Kabinettstück von sprudelnder Erfindung und geistreichster Faktur, man begreift, dass es bei seiner ersten Aufführung da capo verlangt wurde. Auch das Andante (G-dur, 𝄴) ist eigenartig und bedeutend; obgleich es harmonisch höchst einfach gehalten ist, wirkt es durch den Adel seiner Melodik, die noch durch charaktervolle Begleitungsfiguren gehoben wird, und durch wundervollen Wohlklang. Schwächer in der Erfindung ist das Finale (Presto agitato, E-moll, $^3/_4$), ein mehr gefälliges als charakteristisches Tonspiel. Auch bei dem Es-dur-Quartett (No. 3) besteht dasselbe Verhältnis zwischen den einzelnen Sätzen. Der erste (Allegro vivace, 𝄴) verarbeitet mit höchster Kunst ein frisches, aber nicht bedeutendes Hauptthema. Einen ungewöhnlich breiten Raum nimmt die Ueberleitung zur Oberdominante ein, während das eigentliche Seitenthema fast zu einem knappen Motiv zusammenschrumpft, das ganz kurz vor dem Abschluss der Exposition auftritt und erst in der Durchführung etwas an Bedeutung gewinnt. Der ganze äusserst breit ausgeführte Satz ist mehr interessant, als unmittelbar und innerlich ergreifend. Dagegen ist das Scherzo (assai leggiero vivace, C-moll, $^6/_8$) ein echtes Kind der phantastischen Laune Mendelssohns, sein prickelndes Stakkato, die ungezwungene Polyphonie, die in kanonischen Spielen ihr neckisches Wesen treibt, führt uns wieder in das Reich der Elfen. Von grösster Innigkeit und Wärme des Ausdrucks ist das Adagio non troppo (As-dur, $^3/_4$); herrliche musikalische Gedanken sind hier in eine wahrhaft klassische Form gegossen. Der letzte Satz (Molto Allegro con fuoco, Es-dur, 𝄴) ist jedenfalls das frischeste und lebendigste Finale der drei Quartette und, gut ausgeführt, von hinreissender Wirkung, die höchstens durch die Länge des Stücks beeinträchtigt wird.

Die auffallende Vernachlässigung der Streichquartette Mendelssohns ist eine der Unbegreiflichkeiten im musikalischen Leben der Gegenwart. Wie wenige Meister war er durch seine polyphone Kunst, seinen feinen Klangsinn und seine reiche Phantasie berufen, in der höchsten Gattung der Kammermusik Vollendetes zu leisten, und wer in ihr nicht gerade nur Beethovens Pathos gelten lässt, wird auch dem leichten Grazienschritt der Mendelssohnschen Muse die Bewunderung nicht versagen können.

Auch die drei Thomas Attwood gewidmeten Präludien und Fugen für Orgel op. 37 sind eine Frucht des Jahres 1837. Die durchgehends vierstimmigen Fugen lassen ebenso den Meister der Polyphonie wie den grossen Orgelvirtuosen erkennen, werden aber an Eigenart noch durch die Präludien überboten. Besonders das erste (Vivace, C-moll, 𝄴) mit dem breiten Wurf seines Themas und den mächtigen chromatischen Pedalschritten des Schlusses ist ein prachtvolles Stück.

Von dem am 5. August 1837 in Horchheim beendeten D-moll-Klavierkonzert op. 40 gilt dasselbe wie von den Streichquartetten op. 44. Es erreicht an Frische und Orginalität nicht das erste in G-moll und wird daher nur selten gespielt. Schumann nennt es eine „flüchtige,

heitere Gabe“ und lässt zwischen den Zeilen lesen, dass er es nur in Mendelssohns eigner, hinreissender Interpretation ansprechend, an sich aber unbedeutend findet. In der Tat erscheint darin die thematische Erfindung und die Klavierbehandlung heute bereits veraltet. Am meisten Wärme strömt das Adagio (B-dur, $^2/_4$), ein stimmungsvolles „Lied ohne Worte“, aus, hübsche motivische Arbeit bringt die Durchführung des ersten Satzes, dem Ganzen aber fehlt die scharf geprägte Physiognomie Mendelssohns. Es wirkt wie ein Nachklang der Hummel-Moscheleschen Epoche und muss dem Komponisten selbst unmodern erschienen sein; denn keinen andern Sinn dürften seine an Hiller (10. Dez. 1837) geschriebenen Worte haben „mein neues Klavier-Konzert würdest Du, glaube ich, perhorreszieren.“ Technisch bemerkenswert ist an dem Werk die gelegentliche Nachahmung der von Thalberg aufgebrachten Klaviermanier, eine von Arpeggien umspielte Melodie abwechselnd an beide Hände zu verteilen.

In der arbeitsfreudigen Stimmung des Sommers 1837 fasste Mendelssohn auch den Plan zu einem neuen Oratorium. Er wollte, wie ein Brief aus Bingen an Schubring (14. Juli 1837) mitteilt, „die beiden Hauptbekenner und -stützen der christlichen Kirche in Oratorien einander gegenüberstellen“ und dem „Paulus“ einen „Petrus“ folgen lassen. Als äusserlicher Grund für die Wahl des Petrus-Stoffes, in dem das Pfingstfest bedeutsam hervortritt, sprach auch mit, dass das neue Oratorium für das Düsseldorfer Musikfest zu Pfingsten geplant wurde. Der Künstler wollte das Werk aber „symbolisch“, nicht historisch behandeln; hätte er das Leben des Petrus geschichtlich entrollt, so hätte die darin auftretende Person Christi notwendig das Hauptinteresse auf sich gezogen. Das Oratorium sollte in zwei Teile zerfallen, der erste sollte mit dem Verlassen der Fischernetze beginnen und mit dem „tu es Petrus“ schliessen, der zweite wesentlich nur das Pfingstfest bis zur Ausgiessung des heiligen Geistes enthalten. Leider ist der eigenartige Gedanke nicht zur Ausführung gekommen; schon am 12. Dez. 1837 schreibt Mendelssohn an Schubring, dass diese Idee von Petrus „teilweise schon von andern, bessern verdrängt ist“.

Schon in den ersten Monaten seiner Ehe musste sich der junge Gatte schweren Herzens von seiner Frau trennen, um das Musikfest in Birmingham zu leiten. Am 24. August verliess er Düsseldorf und fuhr von Rotterdam mit dem „Attwood“, demselben Schiff, das er 1829 benutzt hatte, nach England. Am 27. August traf er zu seinem fünften Besuch in London ein. Schon hier wurde mit Klingemann der Plan eines Oratoriums „Elias“ eifrig besprochen, der sich von nun an durch Mendelssohns Leben zog, aber erst 1846 zur Reife gedieh. Der Meister blieb über zwei Wochen in London und wohnte am 12. September abends einer Aufführung seines „Paulus“ durch die Sacred Harmonic Society in Exeter Hall als blosser Zuhörer bei. Am 13. verliess er London und begab sich zu den Proben nach Birmingham. Das Fest dauerte vom 19. bis 22. September und brachte ihm übermenschliche Anstrengungen, aber auch ungewöhnlich glänzende Erfolge. Am ersten Tage phantasierte er auf der Orgel über Themen aus Händels „Salomo“ und Mozarts D-dur-Sinfonie, die beide an demselben Tage aufgeführt worden waren, und leitete seine Sommernachtstraumouvertüre; am zweiten dirigierte er den „Paulus“, am dritten spielte er sein D-moll-Konzert, am vierten morgens Bachs Es-dur-Präludium und Fuge für Orgel. Unmittelbar nach dem Morgenkonzert des letzten Tages setzte sich Mendelssohn in die Post und kam gegen Mitternacht in London an, wo ihm von dem Komitee der Sacred Harmonic Society eine grosse silberne Tabaksdose mit Inschrift überreicht wurde. Um $1^1/_2$ Uhr nachts sass er wieder im Wagen, war morgens um 9 Uhr in Dover, wo er sich gleich einschiffte. Statt in drei Stunden nach Calais, kam er in fünf Stunden nach Boulogne und gelangte

über Lille, Köln und Coblenz nach Frankfurt, wo er am 27. bei seiner Frau eintraf. Er war sechs Tage und fünf Nächte ununterbrochen unterwegs gewesen — nach den Anstrengungen des Musikfestes eine wahrhaft imponierende Reiseleistung! Nach abermals dreitägiger Fahrt, diesmal in Gesellschaft seiner Gattin, kam er am Sonntag, den 1. Oktober, in Leipzig an — vier Stunden vor Beginn des ersten Abonnementskonzertes, das er zu leiten hatte. Die Wohnung der Neuvermählten war in Lurgensteins Garten in dem ersten Hause links, zwei Treppen hoch.

5. Musikalisches Leben in Leipzig.

Obgleich sich schon in dieser Zeit durch Mendelssohns Briefe die Klage zieht, dass er des vielen Dirigierens müde sei und sich nach ruhigem Schaffen in stiller Häuslichkeit sehne, widmete er doch die nächsten Jahre mit Feuereifer der Vervollkommnung der Gewandhauskonzerte. Wenn ihm auch seine Stellung einen Sommerurlaub von mehr als sechs Monaten gewährte, stellte sie doch im Winter an seine geistige Spannkraft die vielseitigsten Anforderungen. Am 19. Oktober 1837 spielte er sein D-moll-Konzert, im weitern Verlauf des Winters u. a. Konzerte von Beethoven (C-moll) und Mozart (C-moll). Der 16. November brachte eine grosse Aufführung des „Messias“ in der Paulinerkirche, im Februar und März 1838 fanden vier historische Konzerte (1. Bach, Händel, Gluck, Viotti, 2. Haydn, Cimarosa, G. A. Naumann, Righini, 3. Mozart, Salieri, Méhul, Romberg, 4. Vogler, Weber, Beethoven) statt, in denen Mendelssohn und David die Solostücke spielten. Auch Beethovens Kantate „Der glorreiche Augenblick“ und Mendelssohns 42. und 115. Psalm finden wir auf dem Programm. Am 2. April 1838 spielte der Meister in dem Konzert der Sängerin Botgorschek seine „Serenade und Allegro gioioso“ (op. 43); über die Entstehung dieses Werks schreibt er am 2. April 1838:

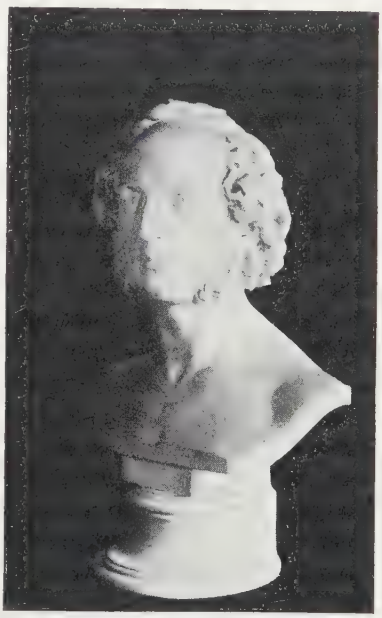
„So entschloss ich mich denn, ein Rondo zu komponieren, von dem vorgestern früh noch keine Note geschrieben war und das ich heute mit ganzem Orchester spiele und heute früh probiert habe. Es klingt lustig genug; wie ich's spielen werde, wissen die Götter, und auch die kaum, denn an einer Stelle habe ich 15 Takte Pause in die Begleitung geschrieben und habe noch keine Ahnung, was ich da hineinspielen soll.“

Die Flüchtigkeit der Entstehung verrät das formvollendete Werk mit keiner Note; merkwürdig ist sogar, dass es technisch besonders heikle Aufgaben stellt. Der wertvollere Teil ist die leicht schwebende, anmutige „Serenade“ (Andante, H-moll, $^6/_8$); aber auch das Allegro (D-dur, $^2/_4$) bietet besonders in dem zweiten Thema durchaus frische, effektvolle Musik und hält, was der Titel verspricht: es ist wirklich lustig.

In seiner Häuslichkeit fühlte sich unser Meister innig beglückt. Am 7. Febr. 1838 wurde ihm sein erster Sohn Carl Wolfgang Paul (nachmals Geschichtsprofessor in Freiburg) geboren; gegen Ende des Monats erkrankte seine Frau gefährlich, erholte sich aber bald und konnte nach der Taufe im Frühjahr ihren Gatten nach Berlin begleiten, wo sie die erste persönliche Bekanntschaft ihrer Schwiegermutter machte. Es begann nun wieder das alte fröhliche Sommerleben in der Leipziger Strasse 3, Mendelssohn komponierte fleissig und Cécile malte und zeichnete, eine Arbeitsteilung, die die witzige Fanny Hensel treffend den doppelten Kontrapunkt ihrer eignen Ehe nannte. An den Pfingsttagen 3. und 4. Juni 1838 leitete Mendelssohn in Köln das zwanzigste niederrheinische Musikfest. Ueber die Vorverhandlungen dazu gibt das in seinen Briefen abgedruckte Schreiben an das Musikfestkomitee vom 18. Januar 1838

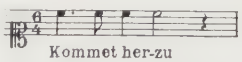
Aufschluss. (Man vergleiche auch die diesem Buche beigegebenen, bisher unveröffentlichten Briefe an J. Bel vom 2. Nov. 1837 und 13. April 1838.)

Als Hauptstück für das Musikfest wurde Händels „Josua“ gewählt. Auch setzte Mendelssohn seinen Willen durch, endlich einen „Bach“ auf das Musikfest zu bringen: am zweiten Tage erschien mit einer Himmelfahrtskantate der Name Bach zum ersten Mal auf den Programmen dieser Feste. Auch Beethovens Kantate „Der glorreiche Augenblick“ wurde mit dem veränderten Titel „Preis der Tonkunst“ aufgeführt. Zur Erinnerung an das Fest wurde dem Dirigenten ein silberner Pokal überreicht. Den Rest des Sommers verlebte Mendelssohn in Berlin, wo er während des Musikfestes Frau und Kind zurückgelassen hatte. Das Jahr 1838 war für sein Schaffen sehr ergiebig. Zwar liess er den Plan eines grösseren Chorwerks „Nausikaa“, wozu ihm Droysen am 24. Febr. 1838 den gewünschten Text geschickt hatte, bald wieder fallen. Aber schon im April hatte er den 95. Psalm für Chor, Soli und Orchester (op. 46) beendet, ein Werk, das trotz hoher Schönheit und Kunstvollendung nicht so tief ins Volk gedrungen ist, wie viele andere Psalmkompositionen Mendelssohns. Der Grund dafür ist leicht ersichtlich; er liegt nicht in Schwächen der Musik, sondern in der Anordnung des Psalmtextes, der mit einer schwungvollen Lobpreisung des Herrn beginnt und mit einer fast drohenden Busspredigt schliesst. So ist auch der musikalische Ausleger gezwungen, auf den glänzenden Jubelhymnus die ernsten Töne der Einkehr folgen zu lassen, eine Reihenfolge die des intimen Reizes zwar nicht entbehrt, aber eine Steigerung im üblichen Sinne ausschliesst. Auch die vom Komponisten vorgenommene Umstellung — er setzte den 6. Vers an den Anfang — kommt nur der Einheitlichkeit des ersten Teils zugute.



Marmorbüste Felix Mendelssohns von Rietschel.
(Im Besitz von Frau Lili Wach
geb. Mendelssohn Bartholdy in Leipzig.)

Der durch ein Tenorsolo eingeleitete Eingangschor (Es-dur, 𝄵) „Kommt, lasst uns anbeten“ trifft in seiner schlichten Homophonie glücklich den Ton inniger Frömmigkeit und stolzfreudigen Gottvertrauens; stimmungsvoll erklingt in seinen Schlusstakten noch einmal die Solostimme. In dem zweiten Chor „Kommet herzu, lasst uns dem Herrn frohlocken“ (C-dur, $^6/_4$) treten Posaunen zu dem Orchester. Nach einem Einleitungstakt der Blechbläser intoniert ein Solosopran das scharf rhythmisierte Hauptmotiv:



aus dem sich ein Chor von Händelschem Glanz entwickelt; seinen Abschluss bildet ein zweistimmiger Kanon in der Oktave (C-moll, 𝄵), in dem die Frauenstimmen unisono dem ungeteilten Männerchor antworten. Das Orchester, das im Dursatz seinen vollen Glanz entfaltet hat, beschränkt sich hier auf wenige Füllstimmen. Dumpfe Paukenwirbel erhöhen den schon durch kanonische Form geweckten Eindruck herber Strenge. Die Worte „Denn der Herr ist ein grosser Gott und ein grosser König über alle Götter“ werden hier im Sinne des alttestamentlichen finstern Jehovabegriffs musikalisch gedeutet. Im Gegensatz dazu schlägt das folgende Duett für zwei Soprane (As-dur, 𝄵) zum Preise der göttlichen Allmacht weiche, fast schwärme-

rische Töne an. Die scharfen Oboen und die Blechinstrumente sind aus dem Orchester ausgeschaltet, in sanfter Wellenbewegung begleiten die Geigen den wohllautenden, von edelster Empfindung beseelten Zwiegesang. Es folgt eine kurze Fuge (Es-dur, 𝔠), deren charakteristisches Thema durch einen kühnen Septimensprung den Umfang einer Decime erreicht; daran schliesst sich das vom Solotenor intonierte und vom Chor aufgenommene Thema des ersten Satzes „Kommt, lasst uns anbeten" und leitet nach einem G-moll-Halbschluss zu dem Schlusssatz über. Er beginnt mit einem längeren Tenorsolo (G-moll, $^{3}/_{8}$) „Heute, wo ihr seine Stimme höret, so verstocket euer Herz nicht", das sich pathetisch steigert und sich bei den Worten „Dass ich schwur in meinem Zorn" in freie recitativische Deklamation auflöst. Der Chor nimmt das Thema auf und klingt pianissimo in die warnenden Worte aus „So verstockt euer Herz nicht". [200])

Die B-dur-Sonate für Klavier und Cello (op. 45) trägt das Datum 13. Oktober 1883 Sie gehört zu den klassischen Werken der Gattung. Der erste Satz (Allegro vivace, B-dur, 𝔠) führt in medias res mit einem glücklich erfundenen, echt sonatenmässigen Thema, das beide Instrumente unisono vortragen. Das Seitenthema in F-dur tritt zuerst als äusserst melodiöse Cellokantilene auf. In reizendem Figurenwerk, das ungezwungen aus der Natur der Instrumente hervorwächst, werden die Themen kunstreich verarbeitet. Der zweite Satz (Andante, G-moll, $^{3}/_{8}$) hat den Charakter eines schwärmerischen Capriccio; auch hier ist die technische Behandlung der Instrumente eigenartig und fein. In breiter Melodik strömt das abschliessende Rondo (Allegro assai, B-dur, 𝔠) aus, ein äusserst dankbarer Satz von ungesuchter Originalität und hinreissender Wärme.

Ein reizendes Klavierstück ist das ebenfalls 1838 entstandene, ohne Opuszahl erschienene Andante cantabile e Presto agitato (H-dur u. H-moll). Besonders in dem verträumten Andante ist dem Meister eins der schönsten und innigsten „Lieder ohne Worte" gelungen; das Presto ist eine wirbelnde Tarantella echt Mendelssohnschen Gepräges und von brillanter Wirkung.

Auch von dem Plan einer Sinfonie in B-dur macht Mendelssohn in den Briefen aus dieser Zeit mehrfach ganz bestimmte Andeutungen; es hat sich aber keine Spur davon gefunden, man müsste denn annehmen, dass er die dreisätzige Instrumentaleinleitung des „Lobgesanges" ursprünglich als selbständige Sinfonie geplant hatte und später in dieses Werk verwob. Die ersten Anfänge des Violinkonzerts fallen ebenfalls in diesen Sommer [201]), in dem der Meister auch eine eifrige, aber erfolglose Korrespondenz mit Planché, dem durch Webers Oberon bekannt gewordenen englischen Librettisten, wegen eines Opernbuchs führte. Nach Leipzig kehrte er im September 1838 zurück. Am 15. Septbr. fand eine lebhaft begehrte Wiederholung des „Paulus" in der Paulinerkirche statt. Mendelssohn hatte die Vorbereitungen dazu und noch die Hauptprobe selbst geleitet, erkrankte aber am Vorabend des Konzerts zum zweitenmal an den Masern und musste die Leitung an David abgeben, der auch noch das erste Gewandhauskonzert am 30. Sept. dirigierte. Am 7. Okt. war er wieder auf seinem Posten. Als Klavierspieler glänzten in diesem Winter A. Dreyschock, den Mendelssohn im Gewandhaus einführte, und besonders Thalberg, von dem er in einem Brief an Fanny rühmt:

„Dabei hat der Mensch eine unglaubliche Kraft in der Faust und wieder so ausgespielte, leichte Finger wie nur einer . . . . . Er will gar nicht mehr sein, als was er ist, ein recht eklatanter Virtuose, und wer vollkommen ist, was er ist, den kann ich kaum anders wünschen". [202])

Mendelssohn selbst spielte am 14. Febr. 1839 zum zweitenmal sein eben erschienenes D-moll-Konzert. Das grosse Ereignis des Winters war die erste Aufführung der C-dur-Sinfonie von Schubert aus dem Manuskript, das Schumann aus Wien mitgebracht hatte (22. März 1839); sie wirkte nach Schumanns Bericht „wie nach den Beethovenschen keine noch."

In Mendelssohns schöpferischen Plänen beginnt nun der „Elias" eine bedeutende Rolle zu spielen; sein Briefwechsel mit Schubring gibt darüber ein-

Leipzig d. 24 Nov. 1837

Liebster Herr Bel

Nehmen Sie meinen Dank für die freundschaftlichen Gesinnungen, die aus Ihrem Briefe sprechen und welche Sie mir sehr erfreut haben. Und ob ich wohl zu der nächsten Versammlung Ihres Vereins zu mich aufrage, Ihnen die mit meinen besten Glückwünschen für Ihre Verbindung bringen, die Sie mir so ganz liebenswürdig nur vorschlagen, da aber dem doch nicht so in Ihrem gegenwärtigen und Leben einen wichtigen, ja vielleicht den größten Wendepunkt bilden wird. Möge er Sie zu Glück und zu schönem Glück führen, wie mich jetzt das ist selbst glaubt; ich kann Ihnen nichts besseres wünschen.

Nun zur Sache die Sie mir vorlegen, hinsichtlich der dritten Hefte nächsten Musikfestes. Wollen Sie mir ab mögliches, wann ich für die Bearbeitung desselben absolut? Antworten Sie mir nicht ich bitte Sie, wenn ich Sie darum; Sie wissen wie sehr lieb mir die Angelegenheiten geworden sind; welche Ihnen und mehreren Herz ist hiesiger Stadt sehr angenehm zu Ihrer Hilfe zu stehen, und wie sehr ich wünsche ihnen nützlich — aber ohne weil von meiner Seite nur Ungewissheit und Gewissheit dann zu erwarten ist, wünsche ich jeden Schritt zu vermeiden, der auf nur die Chance einer Verwirrung dann könnte. Und selbst meinen besten Freunden gegenüber würde ich das thun, und sollte, daß Sie mir meine Weigerung meiner persönlichen Antwort aus diesem Grunde nicht übel deuten werden. Die Sorgen der Entscheidung ob Comödie bei der Hand oder dieselbe können nicht

Frau
Fr. Bel.
Frau Wtwe Hegebarth
Frl. C. Cöln a/R.

gehende Aufschlüsse; zunächst handelte es sich allerdings um die genaue Gestaltung des Textes, von Einzelheiten der Komposition erfahren wir noch nichts. Dagegen entstand die Ouvertüre zu „Ruy Blas“ in der unglaublich kurzen Zeit zwischen Dienstag Abend und Freitag Morgen (5.—8. März 1839), wobei die Zwischenzeit noch durch Probe und Aufführung eines Konzerts in Anspruch genommen war.[203]) Mendelssohn schrieb das Werk für eine Vorstellung zum Besten des Theaterpensionsfonds. Das Hugosche Stück fand er „ganz abscheulich und unter jeder Würde“. Aber die Ouvertüre machte ihm „grossen Spass“, als sie am 11. März abends zu dem „infamen Stück“ gespielt wurde; nur will er sie bei der Wiederholung im nächsten Konzert nicht Ouvertüre zu „Ruy Blas“, sondern zum Theaterpensionsfonds nennen.

Das als op. 95 aus dem Nachlass erschienene Werk erreicht nicht die poetische Eindringlichkeit und anschauliche Kraft der vier Konzertouvertüren, ist aber ein glänzendes und wirkungsvolles Instrumentalstück von frischer Erfindung und einheitlichem Fluss. Die Instrumentation ist im Gegensatz zu den früheren Ouvertüren durch Posaunen bereichert. Ausser der Ouvertüre schrieb Mendelssohn für jene Ruy-Blas-Aufführung auch das kleine Lied „Wozu der Vöglein Chöre“ für zweistimmigen Frauenchor (op 77, No 3), dessen ursprüngliche Klavierbegleitung bei der Aufführung auf der Harfe gespielt werden sollte. Da keine Harfe zu beschaffen war, ersetzte sie der Komponist durch eine Pizzikatobegleitung des Streichquartetts.

Im Frühjahr 1839 entstand auch der 114. Psalm für achtstimmigen Chor und Orchester (op. 51), den Mendelssohn seinem Freunde, dem Düsseldorfer Maler J. W. Schirmer, zueignete. Dieser hatte ihm zu seiner Hochzeit im März 1837 eine Landschaft gemalt und zum Geschenk gemacht; Mendelssohn zeigte sich durch die Widmung jenes prachtvollen Psalms erkenntlich, von dem er an Schirmer schreibt:

„Mir war das Stück gerade besonders ans Herz gewachsen, obwohl es schwerlich für das sogenannte Publikum was ist; aber mir war's lieb, drum dachte ich, ich müsst' es Dir zueignen“.[204])

In der Tat ist das Werk von einer bei Mendelssohn seltnen, fast herben Grösse des Stils. Treffend sagt Grove, dass das jüdische Blut in Mendelssohns Adern bei der grossartigen Schilderung des Triumphes seiner Vorfahren in lebhaftere Wallung geraten musste. Seine Musik steht in ihrer eindringlichen Bildkraft auf der Höhe der gewaltigen Psalmdichtung und gemahnt an Händelsche Plastik. Ohne Vorspiel setzt der erste Satz (G-dur, 𝄵) im Männerchor unisono mit den Worten ein „Da Israel aus Egypten zog, das Haus Jacob aus dem fremden Lande“, in glanzvoller Achtstimmigkeit, vom vollen Orchester unterstützt, werden die Worte wiederholt, die folgenden „da ward Juda sein Heiligtum, Israel seine Herrschaft“ singt zuerst der ungeteilte Frauenchor; auch sie werden sogleich achtstimmig wiederholt und weitergeführt. Bei den folgenden Versen „Das Meer sah und floh, der Jordan wandte sich zurück u. s. w.“ entfaltet das Orchester eine bedeutsame Tonmalerei. Die zuert in den Bratschen und Fagotten auftretende Wellenfigur:

wird in einem G-moll-Satz (𝄵) durchgeführt, in dem der Chor zumeist unisono die Psalmverse deklamiert und nur einzelne vierstimmige Akkorde und kleine Nachahmungen in den Aufruhr des Orchesters hineingeworfen werden. Nachdem die Sechzehntelfigur sich in den Bratschen und Celli pianissimo verloren hat und ein nachhallendes G in den Hörnern erklungen ist, setzt mit grösster Wirkung der achtstimmige Chor acappella ein (Es-dur, $^3/_4$). Andächtiger Schauer spricht aus den in bebendem pianissimo hervorgestossenen Fragen „Was war dir, du Meer, dass du flohest? und du Jordan, dass du dich zurück wandtest? u. s. w.“ In plötzlich ausbrechendem, dröhnendem Fortissimo erfolgt die Antwort „Vor dem Herrn bebte die Erde, vor dem Gott

Jacobs". (C-dur, 𝔊) In dem Orchester treten hier zum ersten Male Posaunen auf, vierstimmige Doppelgriffe der Streicher erhöhen die Klangfülle. Die Worte „Der den Fels wandelte in Wassersee" werden in kurzen charakteristischen Nachahmungen behandelt. Nachdem das erste Thema „Da Israel aus Egypten zog" kurz wiederholt worden ist, schliesst das Werk mit einem frei fugierten Chor auf den nicht im Psalm enthaltenen Text: „Hallelujah, singet dem Herrn in Ewigkeit!", dem ganz zum Schluss noch einmal die Anfangsworte angefügt werden.

Am 19., 20. und 21. Mai 1839 leitete Mendelssohn wieder das niederrheinische Musikfest in Düsseldorf. Zur Aufführung brachte er den „Messias", Beethovens C-dur-Messe, op. 86, und die „Eroica", seinen eignen 42. Psalm u. s. w. Am dritten Tage spielte er sein D-moll-Konzert und begleitete Clara Novello, dem Stern des Festes, schottische Volkslieder. Von Düsseldorf ging er nach Frankfurt zur Hochzeit seiner Schwägerin Julie Jeanrenaud mit Herrn Schunk aus Leipzig. In dieser Zeit entstanden: Das D-moll Trio op. 49 und verschiedene der Acappella-Chorlieder, die als „Sechs Lieder, im Freien zu singen, op. 48" erschienen sind. Das Trio ist wohl Mendelssohns bekanntestes Kammermusikwerk und verdient diese Beliebtheit ebenso durch seine mustergültige Formvollendung wie durch den reichen Strom seiner melodischen Erfindung. Auch die glänzende und dankbare Klavierbehandlung, die zum Teil wohl auf Hillers Einfluss zurückzuführen ist[205]), sicherte diesem Stück von vornherein den Erfolg.

Schon der erste Satz (Molto allegro ed agitato (D-moll, $^3/_4$) zeigt Mendelssohn als Melodiker von der stärksten Seite. Das im Cello unmittelbar einsetzende erste Thema ist von breitester Anlage und doch scharfer Plastik. Fast noch inniger und wärmer singt und klingt das ebenfalls vom Cello eingeführte Seitenthema in A-dur. Beide Themen, schon an sich bedeutsam und charaktervoll, sind für die kunstvolle thematische Arbeit wie geschaffen. Aber der ganze Satz erfreut viel mehr durch die Warmblütigkeit und den grossen Zug der Erfindung, als durch die konstruktive Arbeit des Verstandes, wenn auch die Sonatenform in aller Strenge gehandhabt ist. Als „Lied ohne Worte" mit zwei Themen ist das Andante con moto tranquillo (B-dur, 𝔊) behandelt, dessen Hauptreiz in der innigen Weichheit der Melodik und dem zauberhaften Wohlklang des Satzes beruht. Das Scherzo (D-dur, $^6/_8$) ist ein sprudelnd frischer Elfenreigen, wie Shakespeares Schilderung der Fee Mab eine Eingebung der geistreichsten Laune. Leidenschaftliche Töne schlägt das Finale (Allegro assai appassionato, D-moll 𝔊) an, ein Rondo mit einem Anfangsthema von scharfkantigem Rhythmus, dem als zweites Thema eine ausdrucksvolle Cantilene der Streichinstrumente gegenübergestellt wird; sie erklingt zuerst in B-dur, später nach der Durchführung in D-dur, wodurch sie den triumphierenden Durschluss des ganzen Werkes herbeiführt, von dem sein Schöpfer allzu bescheiden sagte: „Es ist ordentliche Musik, und die Pianisten werden es gern spielen, weil sie sich doch auch damit zeigen können."[206])

Die Chorlieder, op. 48, den Herren Dr. Martin und Dr. Spiess gewidmet, sind zum Teil ein Produkt der fröhlichen Frankfurter Geselligkeit, in der unserm Meister der Sommer verfloss und von der er in Briefen an Klingemann und seine Mutter anziehende Schilderungen entworfen hat. Der reizende Kanon „Lerchengesang" wurde bei einem Waldfest sechsmal gesungen.[207]) Sein Text ist die erste Strophe von Uhlands „Lied des Gefangenen; auf die melancholische Schlusswendung verzichtete der Komponist, dem es nur auf eine tonmalerische Wiedergabe der Frühlingsstimmen ankam. Auch die drei andern Frühlingslieder mit Texten von Uhland und Lenau atmen reine und innige Freude an der Natur; sie gehören zu den frischesten Blüten deutscher Chorlyrik und sind nicht nur vollendete Kunstgebilde sondern auch echte Offenbarungen der deutschen Volksseele. Das Lenausche Herbstlied schlägt im ersten Teil schwermütige Töne an, klingt aber ebenfalls in die lenzesfrohe Hoffnungsstimmung aus, die den Meister in jener glücklichen Zeit erfüllte.

Um die Wende des Jahres liess er diesem op. 48 auch ein Heft Männerchorlieder, op. 50, folgen, von denen „Der Jäger Abschied" (ursprünglich mit Begleitung von Blasinstrumenten am 6. Januar 1840 komponiert) ganz zum Volks-

lied geworden ist. Das wundervolle, gemütstiefe Lied hat seinen Schöpfer in Volksschichten unsterblich gemacht, wo man vielleicht nicht einmal seinen Namen kennt. Als besonders originell und wirksam ist aus dem op. 50 noch das „Türkische Schenkenlied“ von Goethe mit seiner drolligen kanonischen Einführung und seinem schwungvollen Durschluss hervorzuheben. Auch die Heinesche „Wasserfahrt“, wenngleich textlich nicht gerade für chorische und volkstümliche Behandlung geeignet, ist als Acappella-Chorstück wertvoll und eigenartig. Ueber diese Kunstgattung, der Mendelssohn 1839 so viel Interesse widmete, schreibt er an Klingemann (1. August 1839):

„Die natürlichste Musik von allen ist es doch, wenn vier Leute zusammen spazieren gehen in den Wald, oder auf dem Kahn fahren, und dann gleich die Musik mit sich und in sich tragen.“

Und diese Natürlichkeit bei aller Feinheit der Mache ist es, die auch Mendelssohns Männerchorlieder so hoch stellt; allerdings verlangen sie auch unter allen Umständen Natürlichkeit des Vortrags; mit der Sentimentalität der heutigen Liedertafelei ist ihnen nicht beizukommen. In das Jahr 1839 fällt auch die Komposition der Frau Constanze Schleinitz gewidmeten sechs Gesänge, op. 47, unter denen das hinreissende Lenausche Frühlingslied, No. 3, mit seinen brausenden Klavierarpeggien und das ganz zum Volkslied gewordene „Es ist bestimmt in Gottes Rat“ die bemerkenswertesten sind.

Nach einem kurzen Aufenthalt in Horchheim kehrte Mendelssohn nach Frankfurt zurück und war am 21. August wieder in Leipzig. Am 2. Oktober wurde ihm eine Tochter, Marie, geboren, zu deren Taufe seine Mutter und sein Bruder Paul auf einige Zeit nach Leipzig kamen. Auch Ferdinand Hiller, über dessen Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems“ und seine bevorstehende Aufführung im Gewandhaus die Freunde eifrig korrespondiert hatten, kam im Dezember 1839 nach Leipzig. Wir verdanken ihm eine lebendige und anmutige Schilderung von Mendelssohns häuslichem Leben in dieser für ihn vielleicht glücklichsten Zeit.[208])

Es heisst da: „Wann und wie er eigentlich inmitten so vielfach zerstreuender Verhältnisse arbeitete, würde schwer zu begreifen sein, wenn ihm nicht ein wunderbarer geistiger — Gleichmut möchte ich es nennen, inne gewohnt. Im allgemeinen war er stets Herr seiner Kräfte, womit nicht gesagt werden soll, dass er zu jeder Stunde hätte komponieren können oder mögen — aber dass er es oft dann tat, wenn man es am wenigsten vermutete, ist sicher“. „Am meisten Zeit kostete ihn eigentlich seine Korrespondenz. Er muss fabelhaft viel Briefe geschrieben haben. Er hatte seine Freude daran, von so vielen Seiten in Anspruch genommen zu werden, und klagte nie hierüber.“

Das Konzertleben war in diesem Winter reich bewegt, als Virtuosen glänzten Ernst und vor allem Liszt, von dem Mendelssohn schreibt:

„Hingegen besitzt Liszt eine gewisse Gelenkigkeit und Verschiedenheit der Finger und ein durch und durch musikalisches Gefühl, das wohl nirgends seines Gleichen finden möchte. Mit einem Worte, ich habe keinen Musiker gesehen, dem so wie dem Liszt die musikalische Empfindung bis in die Fingerspitzen liefe und da unmittelbar ausströmte, und bei dieser Unmittelbarkeit und der enormen Technik und Uebung würde er alle andern weit hinter sich zurücklassen, wenn eigene Gedanken nicht bei alledem die Hauptsache wären und diese ihm von der Natur — wenigstens bis jetzt — wie versagt schienen . . . . . Dass er übrigens mit Thalberg allein die erste Klasse unter den jetzigen Klavierspielern bildet, ist mir ganz unbezweifelt“.[209])

Den Komponisten Liszt lehnte er allerdings mit Entschiedenheit ab. „Ich kann mir's gar nicht denken, dass unbefangene Leute an dergleichen Misstönen Freude haben sollten“ schreibt er schon 1835 an Moscheles von den

„Harmonies poétiques“, und ein anderer Brief an Moscheles vom 21. März 1840 spricht Liszt die eignen musikalischen Gedanken völlig ab. Dagegen heisst es auch an dieser Stelle:

„Er hat mir durch sein wirklich meisterhaftes Spiel und durch das innerliche musikalische Wesen, das ihm bis in die Fingerspitzen läuft, eine sehr grosse Freude gemacht; seine Schnelligkeit und Gelenkigkeit, vor allen Dingen aber sein Vomblattspielen, sein Gedächtnis und die gänzliche Durchdringung von Musik sind ganz einzig in ihrer Art und ich habe sie niemals übertroffen gesehn. Dabei ist er, wenn man über die neufranzösische Oberfläche hinwegkommt, ein guter, echt künstlerischer Kerl, den man lieb haben muss, selbst wenn man nicht mit ihm übereinstimmt.“

Diesen Standpunkt persönlicher Freundschaft und Kollegialität bewährte Mendelssohn wie bei Berlioz auch Liszt gegenüber. Das Leipziger Publikum war gegen den grossen Virtuosen durch das ungeschickte Gebahren seines Geschäftsführers eingenommen worden. Mendelssohn bemühte sich mit Erfolg die Missstimmung zu beseitigen, indem er Liszt zu Ehren eine grosse Soirée, „halb rout, halb Konzert“ im Gewandhaussaale gab. Cécile Mendelssohn machte in gewinnendster Weise die Wirtin, es wurde hinreissend musiziert, und der Zweck der Aussöhnung des Leipziger Publikums mit Liszt „glücklich und auf eine sehr angenehme Art erreicht.“

An den Kammermusiken beteiligte sich Mendelssohn sehr eifrig; er begleitete David bei der ersten Vorführung der damals unbekannten Bachschen „Chaconne“, spielte sein neues D-moll-Trio, Bachs chromatische Phantasie und Fuge u. a. Bei einer Aufführung seines Oktetts wirkte er neben Kalliwoda als Bratschist mit. Von seinen Chorwerken führte er „Verleih' uns Frieden“ und den 114. Psalm zum ersten Mal auf. Am 9. Januar 1840 brachte er alle vier Ouvertüren zu Leonore-Fidelio zu Gehör. Mit Hillers „Zerstörung Jerusalems“ fand die Saison am 2. April 1840 ihren Abschluss.

Ueber dem Kunstinteresse vergass Mendelssohn das Wohl des Orchesters nicht; er schrieb am 30. November 1839 an Moscheles:

„Mein Steckenpferd ist jetzt unser armes Orchester und seine Verbesserung. Ich habe ihnen mit unsäglicher Lauferei, Schreiberei und Quälerei eine Zulage von 500 Thaler ausgewirkt, und ehe ich von hier weggehe, müssen sie mehr als das Doppelte haben.“

Schon in dieser Zeit taucht auch der Gedanke an eine in Leipzig zu errichtende Musikschule auf; in einem Brief an den Kreisdirektor, späteren Minister von Falkenstein in Dresden (8. April 1840) befürwortete Mendelssonn die Verwendung einer testamentarischen Stiftung des Hofkriegsrates Blümner „für ein der Kunst oder Wissenschaft gewidmetes Institut“ in diesem Sinne und fügte zugleich einen Entwurf der künftigen Kunstschule bei. An dem 400jährigen Jubelfest der Erfindung der Buchdruckerkunst, das die Stadt Leipzig im Juni 1840 mit grösstem Glanze beging, beteiligte sich Mendelssohn in hervorragender Weise. Für die feierliche Enthüllung der Gutenbergstatue auf dem Marktplatz komponierte er den Festgesang „Vaterland in Deinen Gauen“ für Männerchor, Blechinstrumente und Pauken.

Der Text war von dem Gymnasiallehrer A. Prölss für das Fest gedichtet, eine echt schulmeisterliche Reimerei. Die Komposition gliedert sich in vier Teile. Ihre Einleitung bildet ein Choral mit der Melodie „Es ist das Heil uns kommen her“, dessen zweite Strophe durch figurierte Bässe und die Echowirkungen eines entfernt aufgestellten, kleineren Blasorchesters bereichert wird. An zweiter Stelle steht das eigentliche Festlied, eine strophisch geformte Gelegenheitsmusik, deren etwas liedertafelmässiger Zuschnitt durch Verse wie „Gutenberg, der deutsche Mann, zündete die Fackel an“ hinreichend entschuldigt ist. Der dritte Satz mit den

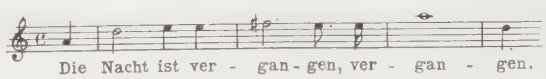
Eingangsworten „Es werde Licht“ ist ein harmonisch interessantes und glänzendes Stück, in dem wiederum die Echowirkungen verwertet sind. Den Schluss hildet ein Choralvers auf die Melodie „Nun danket alle Gott“. Der Komponist selbst hielt den „Festgesang“ der Veröffentlichung nicht wert; er erschien aus seinem Nachlass ohne Opuszahl.

Das Werk wirkte bei seiner Aufführung am 24. Juni nicht so mächtig wie in den Proben, da für den weiten Platz die Sängerschar nicht gross genug war. Dagegen hatte das Konzert in der Thomaskirche am 25. Juni, in dem Mendelssohn ausser Webers Jubelouvertüre und dem „Dettinger Tedeum“ seinen für die Feier geschaffenen „Lobgesang“ (op. 52) zur Aufführung brachte, einen glänzenden Erfolg. Den „Lobgesang“ bezeichnete der Komponist mit einem von Klingemann glücklich erfundenen Ausdruck als „Sinfonie-Kantate“; er nimmt unter seinen grossen Werken eine ganz eigenartige Stellung ein. Von einem Gegenstück zu Beethovens neunter Sinfonie kann hier keine Rede sein. Ist diese ein sinfonisches Instrumentalwerk, dessen Wirkung der Tondichter in dem Schlusssatz durch die Herbeiziehung der begrifflichen Bestimmtheit des Wortes und der Klangfülle des Chores noch zu steigern und eindringlicher zu machen sucht, so haben wir den „Lobgesang“ durchaus als geistliche Kantate mit einem in drei Sätze gegliederten, sinfonischen Vorspiel anzusehen. Der vokale Teil bildet die grössere Hälfte. Die Auswahl der Bibelworte zu dem Text der Kantate rührt vermutlich ganz von Mendelssohn selbst her. Den Grundgedanken des Werkes bezeichnete er auf dem Titelblatte der Partitur durch die Worte Luthers „Sondern ich wöllt alle Künste, sonderlich die Musica, gern sehen im Dienst des, der sie geben und geschaffen hat.“ Dieser Idee ist sowohl der instrumentale wie der gesangliche Teil gleichmässig dienstbar gemacht.

Die Einheitlichkeit der Grundstimmung wird musikalisch durch das plastische Motiv:

das sich durch das ganze Werk zieht, angedeutet. Die göttliche Macht wird gefeiert als das Licht, das die ganze Welt erleuchtet und die Finsternis besiegt; damit war eine unmittelbare Beziehung auf die grossartigste Erfindung des Menschengeistes, der die Gutenbergfeier galt, gegeben. Die drei Teile der Instrumentaleinleitung sind miteinander zu einer Nummer verknüpft. Eine längere Einleitung verarbeitet das obige, zuerst von den Posaunen unisono intonierte Motiv, das auch in dem ersten Satz (Allegro, B-dur, 𝄵) neben den beiden Hauptthemen bedeutsam hervortritt. „Wie unwiderstehlich strömend und fortreissend der erste Satz der Sinfonie, wie warm bis ans Herz hinan!“ sagt H. v. Bülow mit Recht von diesem Allegro. Es wird mit dem folgenden Allegretto un poco agitato (G-moll, $^6/_8$) durch jenes Grundmotiv und eine ausdrucksvolle Kadenz der Klarinette verbunden. Dieser zweite Satz ist ein dem Begriffe des „Lobgesanges“ angepasstes Scherzo; die Stelle des Trios vertritt darin ein Choral in G-dur, und auch der Hauptteil schlägt ernste, fast leidenschaftliche Töne der Sehnsucht nach dem göttlichen Licht an. An eine Fermate auf dem D der Celli schliesst sich unmittelbar das Adagio religioso (D-dur, $^2/_4$), dessen innige Melodien wie himmlischen Trost spendende Engelstimmen erklingen. Die Begleitungsfiguren dieses Satzes werden auch in der unmittelbar folgenden Einleitung des ersten Chores (B-dur, 𝄵) verwendet. Sie führt in gewaltigem Crescendo zu dem fortissimo-Einsatz der Singstimmen und der Orgel „Alles, was Odem hat, lobe den Herrn.“ Das Grundmotiv wird hier zu einem glänzenden Chorsatz verarbeitet. An ihn schliesst sich ein Sopransolo mit vierstimmigem Frauenchor „Lobe den Herrn, meine Seele“, gleichfalls in der Haupttonart. Es folgt Recitativ und Arie eines Solotenors (Allegro moderato, G-moll, 𝄵) mit Streichorchesterbegleitung „Saget es, die ihr erlöset seid u. s. w.“, woran sich ein Chor mit dem gleichen Text und in derselben Tonart anschliesst. Das folgende allbekannte Duett für zwei Soprane mit Chor (Es-dur, $^2/_4$) „Ich harrete des Herrn“ spricht in weicher Melodik tiefes und inniges Gottvertrauen aus. Es wird durch eine Tenorarie (C-moll $^3/_4$) abgelöst, die sich

geradezu zur dramatischen Szene erweitert und zu dem Ergreifendsten gehört, was Mendelssohn geschaffen hat. Der erste Teil der Arie schildert charakteristisch die Zerrissenheit der in Finsternis wandelnden, nach Gott dürstenden Seele. Die trostbringenden Worte: „Er aber spricht: Wache auf! ich will dich erleuchten" lösen zuerst in As-dur, dann bei der Wiederholung in C-dur die düstere Spannung in hoffnungsfreudige Stimmung auf. Dann aber ertönt noch dreimal in bangem Zweifel die Frage der Solostimme „Hüter, ist die Nacht bald hin?", jedesmal um einen Ganzton höher gelegt. Nachdem in mehrfacher Wiederholung der letzten Worte die ängstliche Frage sich zu einem Ruf der Verzweiflung gesteigert hat, erklingt wie eine frohe Botschaft von oben eine helle Sopranstimme:



Dieses Thema wird zu einem majestätischen und überaus glänzenden Chor (D-dur, $^6/_8$) verarbeitet, der in eine breit angelegte Fuge auf die Textworte „Und ergreifen die Waffen des Lichts" mündet. Es folgt der sechsstimmige Acappella-Choral (G-dur) „Nun danket alle Gott"; der zweite Vers wird vom gesamten Chor unisono mit reicher orchestraler Figuration vorgetragen. Noch einmal erhält nun der Dank gegen Gott einen persönlicheren Ausdruck in dem weichen, nur von Streichquartett, Flöten und Fagotten begleiteten Zwiegesang zwischen Tenor und Sopran (Andante, B-dur, $^2/_4$) „Drum singe ich mit meinem Liede ewig dein Lob, du treuer Gott." Der Schlusschor setzt mit einer Fuge (G-moll, $\mathbb{C}$) ein, die der Bass mit den Worten „Ihr Völker, bringet her dem Herrn Ehre und Macht" beginnt. Die homophonen Schlusstakte der Fuge leiten nach der Haupttonart B-dur über, in der die Worte „Danket dem Herrn und preiset seine Herrlichkeit" zu einer zweiten, noch glänzender ausgeführten Fuge benutzt werden; den Schluss des ganzen Werkes bilden zehn Takte, in denen das Grundthema wieder aufgenommen wird.

Der „Lobgesang", bei seinem Erscheinen allerorten mit Begeisterung begrüsst, hat in Deutschland die dauernde Volkstümlichkeit der Oratorien „Paulus" und „Elias" nicht zu behaupten vermocht, wird ihnen dagegen in England noch heute gleichgestellt. Er enthält neben manchem Verblassten doch so viel wertvolle und inspirierte Musik, dass seine Vernachlässigung bei der Armut der Gegenwart an monumentalen Tonwerken schwer begreiflich ist.

Im Sommer 1840 verzichtete Mendelssohn auf jede Ferienerholung. Vom 8. bis 10. Juli leitete er das Musikfest in Schwerin, wo er den „Paulus" zur Aufführung brachte. Am 6. August gab er in Leipzig „solissimo" ein Orgelkonzert in der Thomaskirche, dessen Ertrag für die Errichtung eines Seb. Bach-Denksteins vor der Thomasschule bestimmt war.

„Ich habe mich aber auch acht Tage lang vorher geübt, dass ich kaum mehr auf meinen Füssen gerade stehen konnte und nichts als Orgelpassagen auf der Strasse ging".

schreibt er darüber seiner Mutter (10. Aug. 1840). Er spielte von Werken Bachs u. a. die Fantasie über „Schmücke Dich, Du liebe Seele", die grosse Passacaglia, das F-dur-Pastorale, die A-moll-Toccata. Das Konzert brachte einen Reinertrag von 300 Talern; das Denkmal konnte aber erst am 23. April 1843 enthüllt werden.

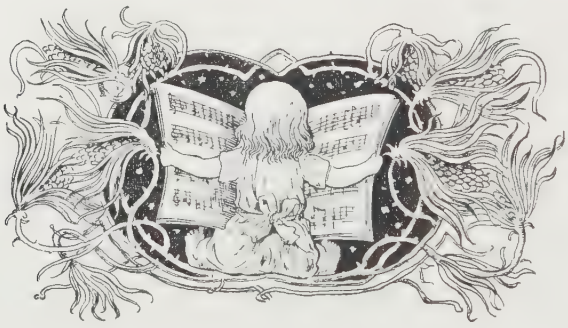
Bei dem Orgelkonzert hatte der Meister sich so überanstrengt, dass er nicht unbedenklich erkrankte. Indes nahm er doch den Antrag an, bei dem Musikfest in Birmingham seinen „Lobgesang" aufzuführen, obschon ihm der Arzt mehr eine Brunnenkur als ein Musikfest empfohlen hatte. Am 18. September traf er zu seinem sechsten Aufenthalt in London ein, wo Moscheles bereits eine Vorprobe des „Lobgesangs" abgehalten hatte. Am 20. September fuhren die Freunde nach Birmingham, am 22. spielte Mendelssohn im ersten Festkonzert eine Orgelfuge von Bach, am 23. vormittags dirigierte er den „Lobgesang" unter grösstem Beifall. Als der Saal sich geleert hatte, spielte er noch dreiviertel Stunden vor einigen Auserwählten Orgel, in dem Abendkonzert des-

selben Tages trug er mit „sprudelnder Lebendigkeit“ sein G-moll-Konzert vor, im Konzert des nächsten Tages phantasierte er auf der Orgel über soeben erklungene Themen aus Händels Jephtah. In all diesem lebhaften Musiktreiben, das ihm wie ein „turbulenter Traum“ vorüberging, fand er noch Zeit, für Moscheles' Kinder eine Federzeichnung der Stadt Birmingham zu entwerfen.[210]) Nach kurzem Aufenthalt in London reiste er mit den Freunden Moscheles und Chorley über Dover, Ostende, Lüttich und Aachen nach Leipzig, wo er erst am 9. Oktober eintraf, nachdem schon am 4. Oktober das erste Gewandhauskonzert unter Davids Leitung stattgefunden hatte. Der Winter wurde sehr ereignisreich. Am 11. Oktober dirigierte Mendelssohn wieder das Abonnementskonzert, am 19. gab er Moscheles, der sich diesmal nicht zum öffentlichen Auftreten bewegen liess, im Gewandhaus eine glänzende musikalische Gesellschaft, in der wiederum Bachs Tripelkonzert (Moscheles, Mendelssohn, Clara Schumann), ferner die Hebridenouvertüre und der 42. Psalm von Mendelssohn, das Duo „Hommage à Händel“ und das G-moll-Konzert von Moscheles aufgeführt wurden. Ein ähnliches Privatkonzert fand am 8. November zu Ehren d. vorzüglichen russischen Violinspielers Alexis Lwoff statt, der zugleich Oberst und Adjutant des Kaisers war und Mendelssohn „durch seinen vortrefflichen Vortrag und Ton, wie durch seine musikalische Fertigkeit und Bildung wahrhaft entzückte.“ Am 3. Dezember wurde der „Lobgesang“ im Pensionsfondskonzert aufgeführt und am 16. Dezember auf besondern Wunsch des Königs Friedrich August von Sachsen wiederholt. Tags zuvor war der König von Dresden nach Leipzig gekommen. Er wünschte ausser dem „Lobgesang“ auch die Kreutzersonate zu hören, und Mendelssohn und David erfüllten seinen Wunsch. Am Schluss des Konzerts ging der König durch den Saal an das Dirigentenpult und bedankte sich mit freundlichen Worten bei Mendelssohn. Den „Lobgesang“ hatte der Komponist nach der Aufführung in Birmingham einer durchgreifenden Umarbeitung und Erweiterung unterzogen; so hatte er die Szene des Hüters, die sich während einer schlaflosen Nacht in seinem Geist gestaltet hatte, neu hinzugefügt. Dadurch wurden die für die Birminghamer Aufführung gestochenen Platten gänzlich unbrauchbar.

Blick auf Thomasschule und Thomaskirche in Leipzig.
Originalzeichnung von Felix Mendelssohn Bartholdy.
(Im Besitz von Prof. Dr. Albrecht Mendelssohn Bartholdy in Würzburg.)

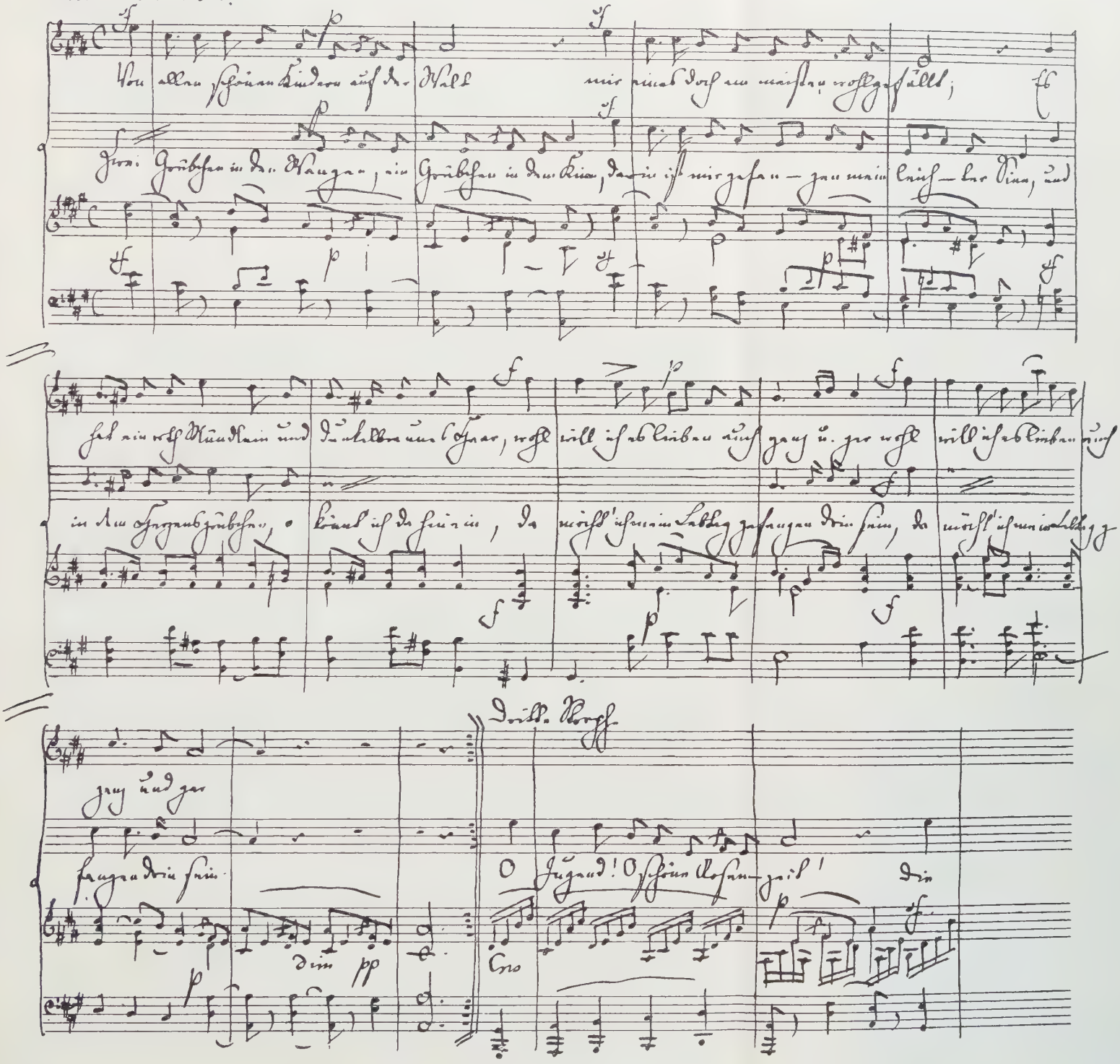
Nach Neujahr 1841 spielte Mendelssohn bis Ende März neunmal öffentlich, unter anderm Beethovens G-dur- und Mozarts D-moll-Konzert. Am 18. Januar wurde ihm sein drittes Kind, Paul, geboren. Im Januar und Februar 1841 veranstaltete er wieder vier historische Konzerte, die nur Werke von Bach, Händel, Haydn, Mozart und Beethoven brachten. An dem Bachabend (21. Januar

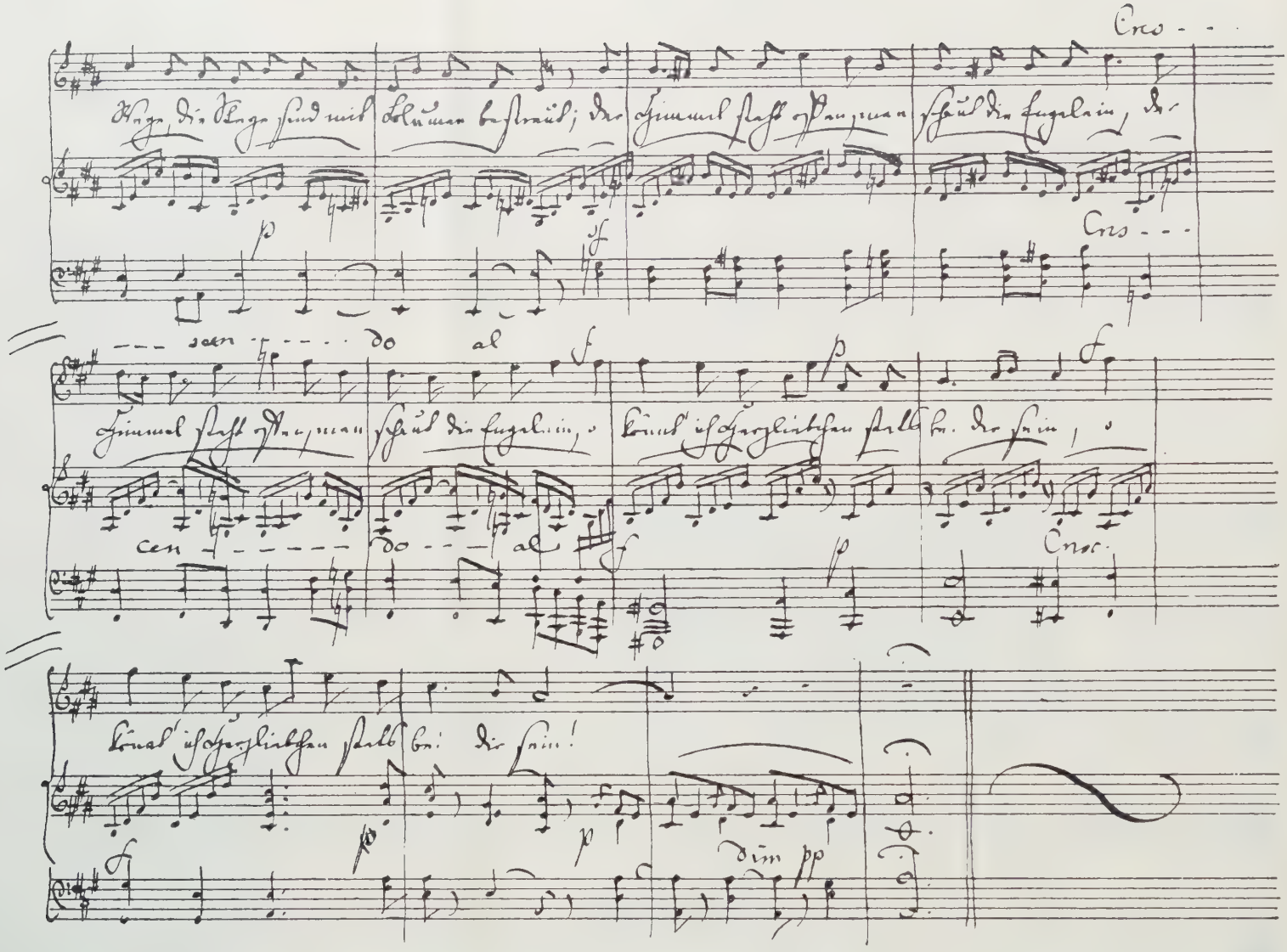
1841) erklangen zum erstenmal im Gewandhaus die drei gewaltigen Sätze aus der H-moll-Messe: Crucifixus, Resurrexit und Sanctus. Im letzten Abonnementskonzert (18. März 1841) trat Frau Schröder-Devrient auf und schloss ihre trefflichen Liedervorträge mit Mendelssohns „Es ist bestimmt in Gottes Rat"; sie gab den Schlussworten „Auf Wiedersehn" eine bedeutsame Beziehung auf den begleitenden Komponisten, die vom Publikum verstanden und mit herzlicher Teilnahme begrüsst wurde; denn es war bereits bekannt geworden, dass Mendelssohn nach Berlin berufen werden sollte. Die zu diesem Zweck angeknüpften Verhandlungen und die aus ihnen hervorgegangene Zwitterstellung Mendelssohns, die ihn jahrelang zwischen Berlin und Leipzig hin und her warf, brachten in sein harmonisches und beglücktes Dasein ein Element nervöser Unruhe und raubten ihm zum Teil seine künstlerische Handlungsfreiheit und Unabhängigkeit, sodass wir Devrient nicht Unrecht geben können, wenn er in diesen Aufregungen und Aergernissen den Keim zu seinem frühzeitigen Tode sieht.



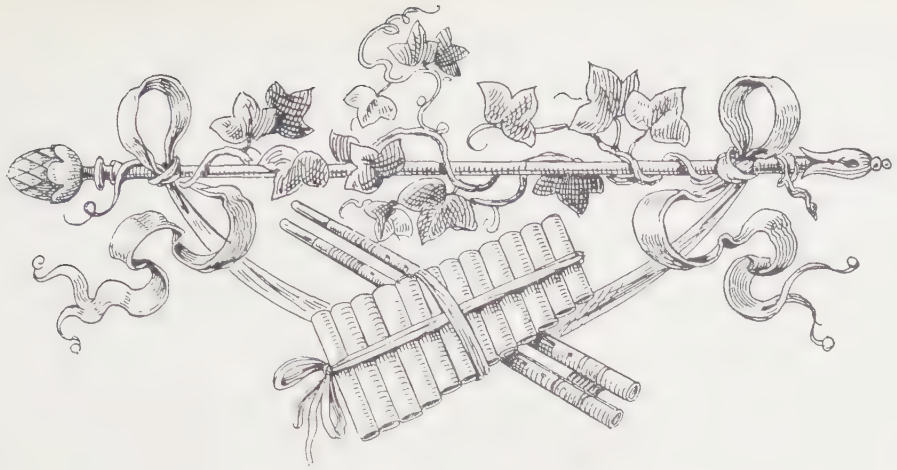
Frühlingsbotschaft

Andante con moto.





Mit Zustimmung der Verlagshandlung G. D. Baedeker in Essen aus dem in derem Verlage erschienenen Werk: Felix Mendelssohns Bartholdy's Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London (Preis elegant gebunden 6 Mark) abgedruckt.



V. Zwischen Berlin und Leipzig.

Schon im November 1840 war in Berlin bei Paul Mendelssohn vertraulich angefragt worden, ob sein Bruder geneigt wäre, eine für ihn zu schaffende musikalische Stellung in Berlin anzunehmen. Friedrich Wilhelm IV. hatte am 7. Juni 1840 den Thron bestiegen. Er hatte den Ehrgeiz, bedeutende Künstler an seine Residenz zu fesseln und suchte auch die grosse künstlerische Persönlichkeit Mendelssohns, der ihm als Kronprinzen 1835 seine drei Konzertouvertüren gewidmet hatte, zu gewinnen. Aber die Planlosigkeit und der Mangel an durchgreifender Energie, die des Königs Politik kennzeichneten, zeigten sich im Kleinen auch bei seinen ohnmächtigen Versuchen eine für Mendelssohn geeignete Stellung zu schaffen. Man sparte nicht mit Geld, Orden und Titeln. Mendelssohn sollte Direktor der musikalischen Klasse der Kunstakademie mit einem Gehalt von 3000 Talern werden, dabei „eine noch zu bestimmende Anzahl von Konzerten" dirigieren und ein mit der Akademie verbundenes Konservatorium ins Leben rufen. Alle diese Vorschläge waren so unbestimmt und nebelhaft gehalten, dass Mendelssohn, der seine Berliner Büreaukraten kannte, immer darauf drang, dass der Kreis seiner Obliegenheiten scharf umgrenzt würde. Aber die Verhandlungen, die er mit dem ihm persönlich wohlwollenden Geh. Rat v. Massow führte, wurden immer unklarer. Er wollte entweder vollbeschäftigter Kapellmeister und Direktor der musikalischen Akademie sein, oder „als angestellter Komponist" zur Verfügung des Königs stehen; aber eine Verquickung dieser Tätigkeiten und Stellungen erschien ihm unerspriesslich, und er war zu stolz und zu feinfühlig, in einer Sinekure das hohe Gehalt zu verzehren. Der Geldpunkt bestimmte ihn überhaupt in keiner Weise, da er durch den Tod seines Vaters ein vermögender Mann geworden war und durch seine Kunst reichliche Einnahmen hatte[211]), und er hätte vielleicht nie daran gedacht, seinen ihm liebgewordenen und bedeutungsvollen Leipziger Wirkungskreis aufzugeben, wenn ihn nicht der heisse Wunsch seiner Mutter und seiner Geschwister und seine Familienanhänglichkeit nach Berlin gezogen hätten. Denn über die dortigen Zustände und den kunstfremden Geist der Berliner urteilt er in Briefen an die Seinen, an Klingemann und Verkenius scharf und bitter. Trotzdem ging er schliesslich auf die sehr entgegenkommenden Vorschläge des Ministeriums Eichhorn ein, band sich aber vorsichtigerweise nur auf ein Jahr, nahm in Leipzig nur einen Urlaub, während dessen ihn David vertrat, und behielt dort auch

seine Wohnung bei. Neben dem Gehalt von 3000 Talern wurde ihm der Titel Kapellmeister, den er zur Wahrung seiner Autorität bei seinen vagen Anstellungsverhältnissen mit Recht gefordert hatte, nach anfänglichem Widerstreben bewilligt. Kurz vorher war ihm derselbe Titel durch den König von Sachsen verliehen worden. Ein von Mendelssohn abgefasstes „Promemoria" über die Errichtung einer Musikschule in Berlin wurde als „schätzbares Material" zu den Akten gelegt. Erst 1869 wurde bei der Gründung der Berliner Hochschule an die mit Mendelssohn gepflogenen Verhandlungen wieder angeknüpft.

Die Arbeitslast, die in dem Winter 1840/41 auf Mendelssohns Schultern ruhte, wurde durch seine immer wachsende Korrespondenz so beträchtlich vermehrt, dass er nach eigenem Geständnis nicht zu der „Hauptsache", zum Komponieren, kam. In einem Brief an seine Mutter (25. Januar 1841) spricht er von 35 Briefen, die er in zwei Tagen geschrieben hatte. Dazu kamen wöchentlich mindestens drei Proben und ein Konzert, dann die unerlässlichen Vorbereitungen auf die eignen Solovorträge und zum Ueberfluss die zeitraubenden Verhandlungen mit Berlin. So ist es erklärlich, dass er in diesem Winter kaum zu eignem Schaffen Zeit fand. Erst am 23. März 1841 hatte er wieder ein kleineres Werk vollendet; es ist das nach seinem Tode als op. 92 erschienene Allegro brillant, für Klavier zu vier Händen, ein technisch glänzendes und melodienreiches Impromptu (A-dur $^6/_8$), das er zuerst mit seiner Freundin Clara Schumann, für die es geschrieben war, in ihrem Konzert am 31. März 1841 vortrug. An demselben Abend fand auch die erste Aufführung von Rob. Schumanns erster Sinfonie in B-dur statt, die Mendelssohn in drei Proben mit Liebe und Sorgfalt vorbereitet hatte. Das Werk erregte allgemein Ueberraschung und Staunen, da Schumann bisher in weiteren Kreisen als Komponist wenig bekannt war und auch als Redakteur der „Neuen Zeitschrift für Musik" nur geteilten Beifall gefunden hatte. Ueber das Verhältnis der beiden grossen Romantiker Mendelssohn und Schumann zueinander ist bisher noch nicht volles Licht verbreitet, da den in Schumanns Briefen und Schriften zahlreich verstreuten Kundgebungen unbedingter Verehrung für den Menschen und Künstler Mendelssohn fast gar keine entsprechenden Aeusserungen Mendelssohns über Schumann gegenüberstehen. Der mir vorliegende, bisher unveröffentlichte Briefwechsel beider Meister, aus dem ein ausführlicher Brief Schumanns diesem Buch beigegeben ist, zeigt die rückhaltlose Herzlichkeit ihrer Beziehungen. Dass Mendelssohn den edlen Menschen Schumann lieb hatte, ist ausser allem Zweifel; als Junggeselle verkehrte er fast täglich mit ihm, bei Schumanns erstem Kinde Marie nahm er Patenstelle an, bei der Gründung des Leipziger Konservatoriums verpflichtete er Schumann sogleich als Lehrer, und die Aufführung seiner Werke förderte er stets nach Kräften. Der Verkehr beider Männer war durchaus freundschaftlich und vertraulich, und Schumann selbst spricht mehrfach brieflich seine Ueberzeugung aus, dass Mendelssohn ihn gern habe.[212]) Dagegen fand Mendelssohn bei seiner bereits oben erwähnten Abneigung gegen die Musikschriftstellerei an Schumanns journalistischer Tätigkeit vermutlich wenig Gefallen, und der oft buntscheckige und zerrissene Charakter der ersten Werke Schumanns, in denen er sich durch den genialen Dilettantismus zur Meisterschaft durchkämpfte, widerstrebte dem empfindlichen Formensinn Mendelssohns. Denn dieser besass trotz seiner hohen und vielseitigen Bildung die Einseitigkeit aller grossen und schöpferischen Naturen, die die Werke ihrer Zeitgenossen meist nur da ganz würdigen, wo sie sich selbst wiederfinden. Aber andererseits steht es fest, dass Mendelssohn an Schumanns späteren reifen Schöpfungen

Um in Berlin eine Deutsche Musikschule ins Leben zu rufen, welche den bisher vereinzelten Bestrebungen im Fache der Tonkunst einen gemeinsamen Mittelpunkt, ausgezeichneten Künstlern eine feste, sichere Stellung, und somit den Musikfreunden der Hauptstadt einen neuen, kräftigeren Aufschwung gewähren könnte, scheinen nachstehende die schon bestehenden Institute und Personen vereinbart, wodurch allein unsere nun so hoch gestiegene Kunst zu erhalten sein möchte.

Für den ~~schon vorhandenen~~ neuen besonders die nöthigen Königl. Unterrichtsanstalten für Musik zu sorgen, ~~welche~~ müssten ~~dieselben~~ mit der Musikschule vereinigt d. h. als Glieder derselben, mit gleichen der jetzigen Modificationen fortgesetzt werden, in einem Sinn d. h. einer Richtung. Hierher gehören z. B.

Das Clavierinstitut für das Königl. Orchester.

Das Orgelinstitut

Die den Lehrer zugehörigen und auch hier nur für die Lehrer zu setzen zu verwendenden Unterrichtsmittel, als für Gesang, Declamation &c.

Ferner müssten die Mitglieder der Königl. Capelle auf den einzelnen Instrumenten Unterricht zu geben verpflichtet werden.

Handschrift Felix Mendelssohn Bartholdy's.
(Entwurf für die Errichtung einer Musikschule in Berlin.)
Original im Besitz von Professor Albrecht Mendelssohn Bartholdy in Würburg.

aufrichtige Freude hatte. An Frau Moscheles schreibt er am 8. Oktober 1842 „von Schumann wurden mir drei Violinquartette vorgespielt, deren erstes mir ganz ausserordentlich wohlgefiel." Bekanntlich widmete Schumann später diese Quartette als op. 41 „seinem Freunde Felix Mendelssohn Bartholdy in inniger Verehrung". Schumanns schöne B-dur-Variationen für 2 Klaviere, op. 46, hob Mendelssohn am 19. Aug. 1843 mit Clara Schumann aus der Taufe, und für „Paradies und Peri" hegte er eine ausgesprochene Vorliebe, die in einem noch unveröffentlichten Brief an den englischen Verleger Buxton warmen und beredten Ausdruck findet. Mit dem Ehepaar Schumann, das am 12. September 1840 seine Hochzeit gefeiert hatte, blieb er dauernd in freundschaftlichen Beziehungen. Am 13. September 1843 schenkte er Frau Schumann zum Geburtstag das Frühlingslied (op. 62 No 6); er erschien mit der reizenden Gabe zum Frühstück bei Schumanns und trug das Stück gleich selbst vor. Natürlich fehlten auch im Leben dieser beiden grossen Künstler nicht die kleinen Geister, die beide gegeneinander auszuspielen versuchten, es bildete sich eine Schumann- und eine Mendelssohnclique. Ein Hauptrufer im Streit für Schumann war der neudeutsch angehauchte Musikschriftsteller Franz Brendel, unter dessen Auspizien auch Rich. Wagner nach Mendelssohns Tode sein „Judentum in der Musik" anonym erscheinen liess. Vielleicht ist auf Brendels Einfluss auch ein gelegentlicher Zweifel Schumanns an Mendelssohn zurückzuführen, den er in einem Brief an seine Braut[213]) ausspricht. Im übrigen ist diese Aeusserung so merkwürdig und für Schumanns Auffassung so bedeutsam, dass sie hier nicht fehlen darf:

Zu Mendelssohn bin ich wenig gekommen, er wohl mehr zu mir. Er bleibt doch der eminenteste Mensch, der mir bisher vorgekommen. Man sagt mir, er meine es nicht aufrichtig mit mir. Es würde mich das schmerzen, da ich mir einer edlen Gesinnung gegen ihn bewusst bin und sie bewährt habe. Wie ich mich als Musiker zu ihm verhalte, weiss ich auf's Haar und könnte noch Jahre bei ihm lernen. Dann aber auch er einiges von mir. In ähnlichen Verhältnissen wie er aufgewachsen, von Kindheit zur Musik bestimmt, würde ich Euch samt und sonders überflügeln, das fühle ich an der Energie meiner Erfindungen."

Vielleicht ist diese Aeusserung des Künstlerstolzes selbst einem Mendelssohn gegenüber die einzige ihrer Art in Schumanns Briefen und wohl nur hervorgerufen durch den Schatten des Verdachts, der einen Augenblick auf die Lichtgestalt des Freundes fiel. Sonst finden wir bei Schumann eine geradezu rührende, selbstverleugnende und neidlose Bewunderung für seinen grossen Zeitgenossen, ob er ihn nun in den „Büchern der Davidsbündler" als Felix Meritis feiert oder in ganz intimen Briefen von ihm schwärmt. Wie sich Mendelssohns Bild in Schumanns Seele eingeprägt hatte, kündet besser als Worte ein kleines, sinniges Klavierstück, das die Ueberschrift „Erinnerung" und das Datum von Mendelssohns Todestag trägt und von Schumann in dem „Album für die Jugend" veröffentlicht wurde. Und noch 1854, als Schumanns schweres Leiden ihn schon in die Heilanstalt Endenich geführt hatte, schrieb er seiner Frau auf die Frage, wie sein jüngstgeborener Sohn getauft werden solle „Wenn Du wissen willst, welches mir der liebste Name, so errätst Du ihn wohl, der Unvergessliche!"[214]) So wurde der Knabe Felix genannt.

Dass Mendelssohn Schumanns schwärmerische Verehrung für ihn nicht in gleichem Masse erwiderte, ist schon oben angedeutet und aus der Natur beider Männer unschwer zu erklären. Dem träumerischen, einsilbigen, in sich gekehrten Schumann, dessen Leben durch jahrelange schwere Kämpfe um die geliebte Braut und eine unheimlich drohende Krankheit verdüstert war, der auch in der Kunst zeitlebens ein Ringender blieb, stand in dem vollendeten Könner

Mendelssohn, der, von der Gunst der Verhältnisse und glücklichster Naturanlage getragen, rasch die erste musikalische Persönlichkeit seiner Zeit geworden war, eine zugleich bezaubernde und imponierende Erscheinung gegenüber. Dass da der Weltmann dem Einsiedler, der Fertige dem Werdenden, der Mann der Tat dem Schwärmer weniger Bewunderung zollte als umgekehrt, erscheint begreiflich. Sonderbar bleibt es trotzdem, dass Mendelssohn die tiefe und originale Bedeutung Schumanns nicht ganz erkannte und wohl kaum das Bewusstsein hatte, einen ebenbürtigen Geist an seiner Seite zu haben.

Bald nach Clara Schumanns Konzerte nahm Mendelssohn mit einer glänzenden Aufführung der Matthäuspassion am Palmsonntag, den 4. April 1841, von Leipzig Abschied. Sie fand statt in der Thomaskirche, an derselben Stelle, wo unter Bachs Leitung 1729 zum erstenmal das Wunderwerk zu tönendem Leben erwacht war. Die Sopransoli und seltsamerweise auch die Altarie „Erbarme Dich" sang Frau Dr. Livia Frege, geb. Gerhardt, eine geistvolle Sängerin und intime Freundin Mendelssohns und Schumanns, die mit der lyrischen Muse beider Meister innig vertraut war und auch die erste „Peri" wurde. Der Ertrag der Aufführung war für das von Mendelssohn angeregte Bachdenkmal bestimmt.

Mit sehr gemischten Gefühlen verliess der Meister im Mai 1841 mit seiner Familie Leipzig, um nach Berlin überzusiedeln. Bei dem Abschiedsständchen, das ihm seine Leipziger Freunde brachten, trat er nach Devrients Mitteilung unter die Sänger seines Liedes „Es ist bestimmt in Gottes Rat" und intonierte zum Schluss energisch die letzten Worte „auf Wiedersehn!" In Berlin nahm er Leipziger Strasse 112, gegenüber dem elterlichen Hause Wohnung und genoss im innigen Verkehr mit den Seinen die einzigen Lichtseiten seines neuen Wirkungskreises. Denn auch die mündlichen Unterhandlungen über seine Stellung wurden immer verwirrter, der König kam mit immer neuen Plänen, man war schliesslich nahe daran die Verhandlungen ganz abzubrechen, als man sich endlich entschloss, den Zustand der Beratungen und Projektemacherei auf ein Jahr in Permanenz zu erklären, um die Neugestaltung der Akademie mit Musse zu beraten. Aber wenigstens für Mendelssohns Schaffen wurde dieser Sommer ergiebig. An Klingemann schreibt er am 15. Juli 1841:

„Weisst du, was ich in der vergangenen Zeit mit Passion komponiert habe — Variationen fürs Piano. Und zwar gleich achtzehn auf ein Thema in D-moll; und hab' mich dabei so himmlisch amüsiert, dass ich gleich wieder neue auf ein Thema in Es-dur gemacht habe, und jetzt bei den dritten auf ein Thema aus B-dur bin. Mir ist ordentlich, als müsste ich nachholen, dass ich früher gar keine gemacht habe."

Es ist allerdings merkwürdig, dass Mendelssohn mit seiner reichen kombinatorischen Kunst sich nicht früher der Variationenform zugewandt hat, aber ebenso begreiflich, dass er gleich mit seinem ersten Werk dieser Gattung ein meisterhaftes Kunstgebilde hinstellte, das zu den Höhepunkten der gesamten Klavierliteratur gehört.

Seine siebzehn Variations sérieuses (op. 54 in D-moll) — er rechnete vermutlich in jenem Brief die Schlusscoda als achtzehnte Variation — haben zunächst den Vorzug eines genial erfundenen, ebenso einfachen wie harmonisch reichen Themas. Aber er weiss aus ihm nicht nur immer neue Gedanken zu schöpfen, sondern auch der Reihe der daraus entwickelten Tonstücke einen grossen einheitlichen Zusammenhang und eine fortwährende Steigerung zu verleihen. Ob er nun die Melodie des Themas beibehält und mit geistvollen Kontrapunkten umflicht, ob er sie imitatorisch in reicher Polyphonie behandelt oder auf der harmonischen Grundlage des Themas ganz neue Tongebilde aufbaut — immer fesselt er durch Reichtum der Erfindung, Wärme des Ausdrucks und Feinheit des Klaviersatzes. Daher behauptet dieses

Werk auch noch heute neben den bedeutendsten Variationenwerken von Beethoven und Brahms eine ebenbürtige Stellung.

Nicht auf gleicher Höhe stehen die beiden andern Variationenwerke; wahrscheinlich hat der Meister das selbst gefühlt, denn er hat sie nicht veröffentlicht. Erst nach seinem Tode erschienen die Es-dur-Variationen als op. 82, die in B-dur, die er auch vierhändig bearbeitete, als op 83 (83 a). Schon den Themen beider Werke fehlt der innere Reichtum und die Ausgiebigkeit des D-moll-Themas. Auch bleiben die Variationen nicht in so enger formeller Beziehung zum Thema wie die „seriösen", wodurch gerade jenem Werk eine so wundervolle Geschlossenheit innewohnt; der Schlussatz des op. 83 verliert sich sogar in monotone Redseligkeit.

Auch ein neues Heft, Lieder ohne Worte, das Fräulein Sophie Horsley gewidmete op. 53, entstand zum Teil um dieselbe Zeit, obgleich Mendelssohn schon am 4. März 1839 an den Verleger N. Simrock geschrieben hatte:

„Ich habe auch nicht die Absicht, mehr der Art herauszugeben . . . . . Wenn's gar zu viel solches Gewürm zwischen Himmel und Erde gäbe, so möchte es am Ende keinem Menschen lieb sein. Und es wird jetzt wirklich eine zu grosse Menge Klaviermusik ähnlicher Art komponiert — man sollte wieder einmal einen andern Ton anstimmen, meine ich!"

Aber die Geister, die er gerufen hatte, wurde er zeitlebens nicht mehr los und schuf noch eine ganze Reihe solcher musikalischen Genrebilder in Liedform.

Von dem op. 53 haben das einfach kräftige „Volkslied" in A-moll und die etwas sentimentalen Stücke in As-dur und Es-dur besondere Verbreitung erlangt. Uebertroffen werden sie an schlichter Innigkeit durch das F-dur-Lied, an Eigentümlichkeit des Klaviersatzes durch das Molto allegro vivace (A-dur). Noch höher steht das einige Jahre später entstandene, Clara Schumann zugeeignete Heft op. 62. Neben dem unverwüstlichen „Frühlingslied" ragen darin hervor: Das sinnige Eingangslied in G-dur, das feurige und schwungvolle B-dur-Stück, allerdings mehr Klavierkapriccio als Lied, und das eigentümlichste und schönste der „Venetianischen Gondellieder" in A-moll mit seinen stimmungsvollen Abendglockenklängen. Das letzte bei Mendelssohns Lebzeiten erschienene Heft der „Lieder ohne Worte," op. 67, ist Fräulein Sophie Rosen, der späteren Frau Klingemann, gewidmet. Es enthält das allbekannte „Spinnerlied" (C-dur), eins der geistreichsten Klavierstücke des Meisters von treffender Charakteristik und unvergleichlicher Eleganz.

Seiner Freundin Livia Frege widmete Mendelssohn die zumeist 1839—42 entstandenen sechs Lieder op. 57.

Unter ihnen verdient besondere Erwähnung das reizend frische „O Jugend, schöne Rosenzeit," ein Gedicht des unermüdlichen Wanderers und Volksliedersammlers Anton von Zuccalmaglio, der mit Mendelssohn und Schumann innig befreundet war. Einen gemütvollen Volkston schlägt das „Altdeutsche Lied" an; das zweite Suleikalied erreicht nicht die Ausdruckswärme des ersten aus op. 34, an das es in der Schlussstrophe anklingt, und das „Hirtenlied" ist in der von Mendelssohn selbst vorgenommenen Bearbeitung für Acappella-Chor (op. 88, No 3) entschieden wirkungsvoller. Das „Venetianische Gondellied" ist in seiner sentimentalen Fassung ein interessantes Gegenstück zu Schumanns keckerer Vertonung desselben Textes.

Im Juli 1841 finden wir Mendelssohn wieder einige Wochen in Leipzig; von dort fuhr er auf einige Tage nach Dresden,

„um die Ungher und Moriani singen zu hören, Raphael und Tizian malen zu sehen und Luft in hübscher Gegend zu schnappen."

Nach Berlin zurückgekehrt, machte er sich bald an die erste grössere Aufgabe, die ihm der preussische König stellte, die Komposition der Musik zur „Antigone" des Sophokles.[215])

Der König hatte Ludwig Tieck im Sommer 1840 an seinen Hof nach Potsdam berufen, um die Aufführung einer griechischen Tragödie ins Werk zu setzen. Tieck schlug die „Antigone" vor, da sie dem modernen Empfinden am meisten entgegenkäme, man benutzte die kurz vorher erschienene

Donnersche Uebersetzung, die von Boeckh noch nachgeprüft und verfeinert wurde. Mendelssohn erhielt den Auftrag die Chöre in Musik zu setzen. Auch hierbei fand er, wie vor zwölf Jahren bei der Matthäuspassion, Unterstützung und Förderung durch seinen Freund Ed. Devrient, der mit der Rolle des Hämon betraut wurde. Kurze Zeit schwankte Mendelssohn, ob er die Chöre durchweg recitativisch behandeln oder gar sprechen lassen und von den Instrumenten, deren Verwendung im griechischen Altertum man annimmt, wie Flöten, Tuben und Harfen begleiten lassen sollte. Dann aber entschied er sich vernünftigerweise dafür, durch moderne Ausdrucksmittel in den Geist der Antike einzudringen. Mit Feuereifer machte er sich an die Arbeit; am 14. September hatte Tieck bei dem Grafen Redern den beteiligten Künstlern das Drama vorgelesen — nach Devrients Tagebuch höchst mittelmässig. Im Anschluss daran hatten Mendelssohn und Devrient noch über die Behandlung der Chöre und des Melodrams verhandelt, und schon am 25. September hatte Mendelssohn die Partitur im Entwurf beendet, am 28. auch die Melodramen endgiltig festgestellt, in den ersten Oktobertagen begann das Studium der Chöre. Die erste szenische Probe fand am 21. Oktober im Konzertsaale des Schauspielhauses, die Aufführung am 28. Oktober um $^1/_2$7 Uhr im neuen Palais zu Potsdam vor dem Hof und eingeladenen Vertretern der Kunst und Wissenschaft statt; auch die Familie Mendelssohn wohnte der Vorstellung bei. Eine Wiederholung fand am 6. November statt, die erste öffentliche Aufführung in Berlin erfolgte erst am 13. April 1842 auf der Bühne des Berliner Hoftheaters, die erste in Leipzig schon am 5. März 1842, beide unter Mendelssohns Leitung. Das Werk erregte lebhaftes Aufsehen und eine Menge Streitfragen antiquarischen Inhalts. Jedenfalls bleibt Mendelssohn das unbestreitbare Verdienst, durch seine bedeutende Musik das Interesse für die antike Tragödie wieder neu belebt zu haben. In den darüber entfachten Zeitungskrieg griff er nicht ein, da er sich zum „unverbrüchlichen Gesetz“ gemacht hatte, „öffentlich stumm zu sein“ und nur durch seine Werke zu sprechen. Der Philologe Boeckh stellte sich[216]) ganz auf Mendelssohns Seite, er fand die Musik ganz übereinstimmend mit seinen Anschauungen vom griechischen Wesen und Leben und von der Muse des Sophokles und hob mit Recht hervor, dass niemand imstande sein würde, an Stelle dieser Musik eine wirklich antike zu setzen. J. G. Droysen veröffentlichte in der Spenerschen Zeitung (25. April 1842) eine Besprechung, wo er treffend von seinem Freunde sagt: er habe nicht den törichten Versuch gemacht griechische Musik zu komponieren, von der man nichts mehr wisse. Seine Musik sei hervorgegangen aus dem „lebendigen Verstehen des Sophokleischen Dramas“; sie sei „ein Uebertragen in unsre Empfindungsweise, aus dem Schönen in das Schöne.“ Der König liess zur Erinnerung an das bühnengeschichtliche Ereignis eine Medaille prägen, die auf der einen Seite den Profilkopf des Sophokles, auf der andern die Gestalt der opfernden Antigone und daneben zwei kleine Reliefporträts von Mendelssohn und Tieck zeigt. Aber noch bezeichnender für die Bedeutung dieses Ereignisses waren die dadurch hervorgerufenen Parodien. Der Berliner Humorist Adolf Glassbrenner verulkte das edle Trauerspiel in seiner „Antigone in Berlin. Frei nach Sophokles“ und Lortzing verspottete in seinem 1842 in Leipzig zuerst aufgeführten „Wildschütz“ durch die Gestalt der närrischen Gräfin, die laienhafte und unverständige Verhimmelung der Antike, die durch die Wiederbelebung der Antigone hervorgerufen wurde.

Es ist natürlich, dass die hochtönende, von mythologischen Namen durch-

setzte Sprache, ihre künstlich verschlungenen Metren, der schleppende Gang der Handlung dem modernen Musiker, der seine Kunst einem antiken Trauerspiel dienstbar macht, fast unüberwindliche Schwierigkeiten entgegenstellen, ganz abgesehen von den Fragen nach antiquarischer Richtigkeit. Aber wer ohne philologische Vorurteile an Mendelssohns Antigonemusik herantritt, muss ihr ein hohes Mass von Wärme, Ausdruck und edlem Pathos zugestehen. Die kunstvolle Behandlung des Doppelchors von Männerstimmen, die reiche und eigenartige Instrumentation, die treffende Charakteristik der melodramatischen Stellen stehen durchaus auf der Höhe der Meisterschaft, und wenn das Werk heute selten gehört wird, dürfen wir nur das schwindende Interesse an den überlebensgrossen Gestalten der griechischen Mythe, nicht aber Schwächen der Musik dafür verantwortlich machen. Der Bacchuschor mit seinen immer wiederholten leidenschaftlichen Anrufungen des Gottes gehört sogar zu dem Packendsten und Wuchtigsten, was Mendelssohn geschaffen hat. Nach der zweiten Antigoneaufführung (6. November) eilte der Meister nach Leipzig, um seinem Versprechen gemäss drei Gewandhauskonzerte zu leiten. Auch spielte er in der Kammermusik am 27. November sein D-moll-Trio und zum ersten Mal seine „Variations sérieuses“ und führte im Freundeskreise die Antigone am Klavier auf. Zu Weihnachten war er wieder in Berlin. Am 10. Jan. 1842 begann er die vom König verlangten Konzerte im Saal des Schauspielhauses mit einer Aufführung des „Paulus“. Mit der königlichen Kapelle gab es, wie schon bei den Proben zur „Antigone“, unerquickliche Reibereien und das ganz im Liszt-Taumel befangene Berliner Publikum war für ernste Musik nicht gestimmt. Mendelssohn selbst äussert sich darüber sehr scharf in einem Briefe an David (Eckardt, S. 164):

Philologe Boeckh.

„Sogar Liszt gefällt mir hier nicht halb so sehr wie an anderen Orten, er hat ein grosses Stück meiner Hochachtung durch die albernen Possen eingebüsst, die er nicht nur mit dem Publikum (das schadete nichts), sondern mit der Musik selbst treibt“.

Dagegen erfreute er sich an den ungewöhnlich glänzenden Sonntagsmatineen, die Fanny Hensel in diesem Winter gab, und die von Cornelius, Thorwaldsen, Ernst, Liszt, der Pasta, der Ungher-Sabatier und anderen Berühmtheiten besucht wurden. Im Februar führte er den „Paulus“ noch einmal in der Singakademie auf. Im allgemeinen aber hatte er mit der Berliner Opposition zu kämpfen und wurde nicht, wie überall sonst, anerkannt und auf Händen getragen. Am 20. Januar 1842 schloss er endlich ein Werk ab, das ihn schon seit der schottischen Reise (1829) beschäftigt hatte, die A-moll-Sinfonie, op. 56.

Diese „schottische“ Sinfonie ist nicht nur sein vollendetstes sinfonisches Werk, sondern auch in ihrem eigentümlichen Gemisch von sanfter Schwermut und kecker Grazie eine seiner individuellsten Schöpfungen. Von weicher Melancholie erfüllt ist die Einleitung des ersten Satzes (Andante con moto, $^3/_4$), auch der ganze erste Satz (Allegro un poco agitato, $^6/_8$) hält an einer zarten Grundstimmung fest und verzichtet auf scharfe Gegensätzlichkeit der beiden Hauptthemen:

bietet aber doch leidenschaftliche Steigerungen und ist von grossem Reichtum motivischer Arbeit und wundervollem Fluss. Merkwürdig ist die dem zartgetönten Satz angehängte Coda,

die mit dem wilden Brausen ihrer chromatischen Skalen wie ein Sturmwind in eine Idylle hineinfährt, um dann allmählich wieder in die milde Wehmut der Einleitung zurückzusinken. Ein Kabinettstück sprudelnder Erfindung und geistreicher Instrumentation ist das Scherzo (Vivace non troppo, F-dur, $^2/_4$), dem eine Art schottisches Sackpfeifenmotiv ohne Quart und Septime, das zuerst in der Klarinette auftritt, zu Grunde liegt. Wie ein feierlicher Hymnus erklingt der edle Gesang des Adagio (A-dur, $^2/_4$)

zu der harfenartigen Pizzikatobegleitung der geteilten Bratschen und zweiten Violinen; er wird nur kurz durch ein Marschmotiv in A-moll unterbrochen, das wie ein fernes Echo zum Schluss noch einmal in der Pauke nachhallt. In dem abschliessenden Allegro guerriero (viva-cissimo, A-moll, ¢) werden fünf verschiedene, höchst plastische Motive kunstvoll verarbeitet von denen zwei:

als Hauptthemen am bedeutsamsten hervortreten. Den Schluss des Ganzen bildet ein getragenes, weit von der Schablone abweichendes Allegro maestoso assai (A-dur, $^6/_8$), das sich in mächtiger Steigerung aufbaut; es folgt wie ein feierlicher Siegesgesang auf den tobenden Kampf des Allegro guerriero. Dem Tondichter schwebte dabei die Klangfarbe eines Männerchors vor.[217] Alle vier Sätze sollen nach der Vorschrift des Komponisten ohne Unterbrechung zusammenhängend gespielt werden; gegen die stimmungmordenden Pausen zwischen den einzelnen Sätzen sinfonischer Werke hatte er eine entschiedene Abneigung und suchte, wie auch bei seinen Konzerten, einen lückenlosen Zusammenhang zu erzwingen.[218] Trotzdem dass manche Beurteiler Einzelheiten des schönen Werkes bemängelt haben, wie Louis Ehlert den „chromatischen Wutausbruch" im ersten Satz, Berlioz in seiner Idiosynkrasie gegen Fugen das Fugato des Finales, hat die schottische Sinfonie einen Ehrenplatz unter den nachbeethovenschen Sinfonien behauptet und ist in der bewundernswert reichen Tonsprache des verhältnismässig einfachen Orchesters ein Musterwerk der Gattung geblieben.

Ende Februar 1842 fuhr Mendelssohn nach Leipzig, wo er die schottische Sinfonie am 3. März im Gewandhaus, die Antigonemusik am 5. März im Theater zum erstenmale aufführte. Schon am 8. März musste er wieder in Berlin sein, wo er durch Konzerte, Soireen beim König und Konferenzen sehr in Anspruch genommen wurde. In seinem letzten Konzert am 25. April dirigierte er den „Lobgesang" und spielte Klavierkompositionen. Am 15., 16. und 17. Mai leitete er zum letztenmal in Düsseldorf das niederrheinische Musikfest mit Julius Rietz; er brachte unter anderem seinen „Lobgesang" zur Aufführung und spielte am dritten Tage das Es-dur-Konzert von Beethoven, mit dem er unvorbereitet für den durch Krankheit verhinderten Geiger Ernst eintrat. Dann ging er zum siebenten Male nach London, diesmal mit seiner Frau, die er gern mit Frau Moscheles bekannt machen wollte. Am 13. Juni führte er im „Philharmonie" die schottische Sinfonie unter grossem Beifall auf, am 27. spielte er ebenda sein D-moll-Konzert und dirigierte die Hebridenouvertüre, die wiederholt werden musste. Auch wirkte er in einem von Moscheles gegebenen Wohltätigkeitskonzert zu Gunsten der durch den grossen Brand vom 5. bis 8. Mai 1842 geschädigten Hamburger mit. In Manchester verbrachten Mendelssohns ein paar stille Tage bei Verwandten der Frau Cécile, verzichteten aber wegen der zwölfstündigen Seefahrt auf die geplante Seereise nach Dublin. In London, wo sie

bei der Familie Benecke wohnten, wurden sie in der vornehmsten Gesellschaft sehr gefeiert; auch die „engelschöne, liebliche Cécile", wie Frau Moscheles sie nennt, gewann sich schnell alle Herzen. Mendelssohns Popularität auch beim grossen Publikum zeigte sich bei einem Konzert in Exeter Hall, wo er nur als Zuhörer anwesend war; bei seinem Kommen und Gehen brachte ihm die dreitausendköpfige Menge, an ihrer Spitze Sir Robert Peel und Lord Wharncliffe, stürmische Ovationen. Am 20. Juni und 9. Juli war er im Buckingham Palace Gast der Königin Viktoria und des Prinzgemahls, die beide mit des Meisters Schöpfungen innig vertraut waren und nun höchst gemütlich und ausgiebig mit ihm musizierten. Die hübschen Einzelheiten des zweiten dieser Besuche möge man in seinem bei Hensel (II, 258) abgedruckten Briefe nachlesen. Bei dieser Gelegenheit erbat und erhielt er die Erlaubnis, seine schottische Sinfonie der Königin zu widmen. Am 10. Juli verliessen Mendelssohns London, gingen auf einige Zeit nach Frankfurt und bereisten im August in Gesellschaft von Paul Mendelssohn und seiner Frau die Schweiz. In dem „unvergleichlich schönen Lande", dem „Lande aller Länder" suchte unser Künstler viele ihm liebgewordene Stätten wieder auf und erneuerte die Bekanntschaft mit eingesessenen Leuten aus dem Volke. Auch zeichnete er „ganz wütig darauf los" und fühlte sich in der herrlichen Umgebung gesund und glücklich. Nach seiner Rückkehr brachte er zwei Wochen in Frankfurt zu, wo er mit Hiller und Charles Hallé eifrig musizierte und auch Bachs Tripelkonzert vortrug. Aus dieser Zeit ist ein Brief an den Verleger Simrock in Bonn datiert (21. Sept. 1842), worin Mendelssohn mit der Bitte um strengste Verschwiegenheit Hillers Kompositionen wärmstens zum Verlag empfiehlt und einen glänzenden Beweis seiner neidlosen Freundschaft und seines echten Zartgefühls gibt. Der Brief hatte den gewünschten Erfolg, aber Hiller erfuhr von ihm erst 1863, als Mendelssohns Briefe erschienen. In Frankfurt erhielt Mendelssohn auch den hohen Orden „pour le mérite", dessen Friedensklasse am 31. Mai 1842 von Friedrich Wilhelm IV. begründet worden war; zugleich mit ihm wurden Rossini, Liszt und Meyerbeer Ritter dieses Ordens. Seine Rückreise nach Berlin unterbrach er, um am 2. Oktober in Leipzig das erste der Abonnementskonzerte zur grössten Freude seiner Verehrer zu leiten. Nach Berlin zurückgekehrt, drang er sofort auf Lösung seines unklaren Dienstverhältnisses zum preussischen Könige. Man hatte ihn neuerdings „an die Spitze der gesamten evangelischen Kirchenmusik" stellen wollen. Aber auch diesen nebelhaften Posten lehnte er in einem Briefe an Herrn v. Massow ab und kam zu dem Schluss:

„Es ist für eine praktisch eingreifende musikalische Tätigkeit meinerseits keine Gelegenheit in Berlin".[219])

Er erbat sich eine Audienz beim König, die ihm auch gewährt wurde. Der König entwickelte darin den Plan, einen kleinen Elitechor von etwa dreissig Sängern und ein kleines Orchester zu kirchenmusikalischen Zwecken zu bilden. Mendelssohn sollte diese Körperschaft leiten und Kirchenmusik dafür komponieren. Bis sie aber begründet sei, möge er unbeschränkt tun, was er wolle und nur zur Verfügung stehen, wenn ihn der König brauche. Das Endresultat dieser Audienz fasste Mendelssohn in einen klar geschriebenen Brief an den König (vom 28. Oktober 1842) noch einmal zusammen und leistete darin zugleich auf die Hälfte des ihm früher bewilligten Gehalts Verzicht, da er „bis zur Organisation jenes Institutes zu keiner öffentlichen Tätigkeit verpflichtet sein und völlige Freiheit geniessen solle." Der König ging in einem Brief vom 22. November 1842

auf den Vorschlag ein, übertrug Mendelssohn „die Oberaufsicht der kirchlichen und geistlichen Musik als Wirkungskreis“ und ernannte ihn zum Generalmusikdirektor. Infolgedessen musste der Künstler sein Amt als Kapellmeister des Königs von Sachsen niederlegen; um das aber „möglichst freundlich zu machen“, reiste er nach Dresden, dankte dem König noch einmal persönlich und erhielt von ihm sogar die endgültige Bewilligung des Blümnerschen Legats für die geplante Leipziger Musikschule.

So konnte nun Mendelssohn, von dem Alpdruck seiner Berliner Zwitterstellung befreit, in Leipzig wieder frisch und fröhlich ans Werk gehn. Reiche Arbeit wartete seiner: für den König von Preussen hatte er die Komposition der Musik zu Racines „Athalia“, zum „Sommernachtstraum“ und zum „Oedipus auf Kolonos“ übernommen; sein Briefwechsel schwoll ins Uferlose, dazu war er mit der Umarbeitung der „Walpurgisnacht“ und der Korrektur der Stimmen zur A-moll-Sinfonie beschäftigt, und schliesslich sollte das Leipziger Konservatorium anfangs April unter seiner Leitung ins Leben treten. Mitten in dieser aufreibenden Tätigkeit traf ihn ein schwerer Schlag durch den Tod seiner geliebten Mutter. Am 12. Dezember 1842 hatte sie gleich ihrem Gatten kampf- und schmerzlos die Augen zur ewigen Ruhe geschlossen. Ein heiterer Brief ihres Sohnes vom 11. Dezember, worin er schreibt, er habe Beethovens G-dur-Konzert wohl noch nie so gut gespielt, wie im letzten Abonnementskonzert (8. Dezember), erreichte sie nicht mehr. Wenn ihn der Verlust auch nicht so niederschmetterte wie der des Vaters, dem er innerlich am nächsten gestanden hatte, so erholte er sich doch nur langsam von seinem Kummer, der durch das Gefühl noch verschärft war, dass mit seiner Mutter der letzte Zusammenhalt des elterlichen Hauses geschwunden wäre, und jedes der Geschwister nun ganz seinen eignen Weg gehen würde. Von seiner Niedergeschlagenheit, zu der sich noch das Unbehagen eines lästigen Hustens gesellte, befreite ihn nach und nach die halb mechanische Arbeit das Kopierens und Instrumentierens und

„der gute Umgang mit den alten wohlbekannten Oboen und Bratschen und dergleichen, die vie länger leben als wir alle, und so gute Freunde sind.“

Dazu kamen allmählich bedeutungsvollere Arbeiten wie der rüstig fortschreitende Entwurf zum „Elias“. Am 26. Januar 1843 führte er wieder seine A-moll-Sinfonie auf, am 9. Februar sang Frl. Schloss in ihrem Konzert zum ersten Mal seine Konzertarie op. 94, am 2. Februar erlebte die umgearbeitete „Walpurgisnacht“ ihre erste Aufführung in Leipzig. Berlioz, der gerade in Leipzig war, widmete dem Werk in seinem schon angeführten Brief an Heller eine begeisterte Schilderung. Zwei Tage später, am 4. Februar, gab Berlioz selbst ein Konzert mit eigenen Kompositionen, wirkte auch am 23. Februar in dem „Armenkonzert“ mit und erregte ein lebhaftes Für und Wider der Meinungen. Wie kameradschaftlich ihm Mendelssohn zur Seite stand, ist bereits früher erwähnt. Auf Berlioz' Wunsch tauschten die beiden ihre Taktstöcke, „wie Indianerhäuptlinge ihre Tomahawks“. Mendelssohn schickte ihm sein nettes, leichtes, mit weissem Leder überzogenes Fischbeinstöckchen, Berliz sandte „einen unbehauenen, mit der Rinde versehenen, ungeheuren Lindenknüppel mit einem offenen Schreiben, das anfing: „le mien est grossier, le tien est simple“.[220])

Mehr künstlerische Freude als an Berlioz' Werken empfand Mendelssohn an der C-moll-Sinfonie von N. W. Gade, die am 2. März im Gewandhaus ihre erste Aufführung aus dem Manuskript erlebte. Schon bei den Proben hatte ihn das Werk so entzückt, dass er dem ihm ganz unbekannten Komponisten am

13. Januar 1843 in einem Briefe seine herzliche Freude und Sympathie aussprach. Gade widmete ihm später das Werk und kam noch im Herbst desselben Jahres nach Leipzig. Auch mit Rob. Franz war Mendelssohn um diese Zeit in Verbindung getreten. Franz, der ihn schon 1842 um eine Abschrift der Matthäuspassion gebeten hatte, führte im Januar 1843 den „Lobgesang" in Halle auf und widmete ihm bald darauf seine sechs Lieder, op. 3. Am 9. März fand unter Mendelssohns Leitung eine interessante Feier zur Erinnerung an das 100jährige Bestehen der Abonnementskonzerte statt. Am Sonntag, den 23. April veranstaltete der Meister zur Feier der Enthüllung des Bachdenkmals ein Morgenkonzert, das nur Bachsche Werke enthielt: die sogenannte Ratswahlkantate, das D-moll-Konzert, von Mendelssohn gespielt, das von David vorgetragene D-dur-Präludium für Violine allein, das Sanctus aus der H-moll-Messe. Bei der Denkmalsenthüllung sang der Thomanerchor die Motette: „Singet dem Herrn ein neues Lied". Am 13. April ehrte der Leipziger Stadtrat Mendelssohns Verdienste um das Kunstleben der Stadt durch Verleihung des Ehrenbürgerrechts.

Robert Franz.

Inzwischen war eine Lieblingsschöpfung Mendelssohns ins Leben getreten, die auf die musikalische Kultur in Deutschland einen tiefgreifenden Einfluss üben sollte: am 3. April 1843 war das Leipziger Konservatorium eröffnet worden. Bis zu der Aufnahmeprüfung am 23. März hatten sich 46 Schüler gemeldet, weitere Meldungen folgten, im ganzen wurden im ersten Semester 42 Schüler aufgenommen. Als erste Lehrer wirkten: Mendelssohn für Komposition und Ensemblespiel, Schumann für Klavier und Komposition, Hauptmann für Harmonielehre und Kontrapunkt, David für Violine, K. F. Becker für Orgel, Wenzel und Plaidy gleichfalls für Klavier. An Pohlenz' Stelle, der am 10. März unerwartet gestorben war, übernahm Böhme und Frau Grabau-Bünau den Gesangunterricht. Die Anstalt war mit sechs Freistellen dotiert. Ueber seine pädagogischen Fähigkeiten schreibt Mendelssohn selbst an Prof. Naumann in Bonn (19. September 1839):

„Ich habe mich durch wiederholte Erfahrungen überzeugt, dass mir zu einem eigentlichen Lehrer, zum Geben von regelmässigen, stufenweise fortschreitenden Lektionen das Talent durchaus fehlt, sei es, dass ich zu wenig Freude daran oder zu wenig Geduld dazu habe, kurz, es gelingt mir nicht."

Er habe wohl manchmal auf jüngere Musiker „durch gemeinschaftliches Musikmachen, durch freieren Umgang, durch gelegentliches Hin- und Hersprechen, auch wohl Streiten" eingewirkt, aber das vertrage sich nicht mit der „eigentlichen Lehrerschaft". Dagegen schreibt v. Wasielewski[221]), der des Meisters Unterricht geniessen durfte:

„Da gab es Gelegenheit viel zu lernen, in gewissem Sinne das Beste von dem, was in der Anstalt überhaupt gelehrt wurde. Jedes von dem Meister gesprochene Wort, gegründet auf reiche Erfahrung, tiefe Einsicht und Anschauung, war Goldes wert. Mendelssohn besass eine seltenste Gabe, sich ohne Umschweife über alle beim Unterrichte in Frage kommenden Punkte kurz, klar und bestimmt auszusprechen, und da sich bei ihm der geläuterste Geschmack mit stets zutreffendem Urteil verband, so war seine Lehre sicher fördernd."

Ein anderer Schüler Mendelssohns, Emil Naumann, widmete dem „Meister als Lehrer und Vorbild" in seinem Buch „Nachklänge" ebenfalls eine begeisterte Schilderung.

Mendelssohn blieb während des Sommers 1843 in Leipzig, wo ihm am 1. Mai ein viertes Kind, Felix, geboren wurde. Rücksichten auf das Befinden seiner Frau, auf das Interesse der jungen Musikschule und auf die eigenen unaufschiebbaren Arbeiten mögen ihn zu diesem Verzicht auf eine Sommerreise bestimmt haben. Im Frühjahr verliess er Leipzig nur, um in Dresden den „Paulus“ aufzuführen. Um dieselbe Zeit kam der zwölfjährige Josef Joachim von Wien nach Leipzig, in der Absicht, das Konservatorium zu besuchen und gewann sich schnell die Zuneigung Mendelssohns, der erklärte: „Der Posaunenengel hat für sein Instrument kein Konservatorium mehr nötig, überhaupt keinen Lehrer im Violinspiel.“[222]) Er könne getrost für sich allein weiter arbeiten und solle nur gründlichen und sorgfältigen Unterricht in wissenschaftlichen Fächern erhalten. Am 19. Aug. 1843 führte Mendelssohn seinen Schützling in einem Konzert der Viardot-Garcia zum erstenmale in die Oeffentlichkeit ein; er selbst spielte an diesem Abend mit Frau Schumann die neuen B-dur-Variationen für zwei Klaviere von Rob. Schumann, op. 46. Inzwischen war er wieder in unerquickliche Verhandlungen mit den königlich preussischen Höflingen über seine Berliner Funktionen eingetreten. Sie kosteten ihm „vier recht böse, wüste, verdriessliche Tage“. Im Juli erhielt er durch Herrn v. Massow den schleunigen Auftrag, zu der tausendjährigen Feier des deutschen Reichs den Choral „Herr Gott, dich loben wir“ für Chor und Orchester zu schreiben; er nannte es „den längsten Chor und die langwierigste Arbeit“, die ihm vorgekommen sei. Anfangs August ging er dann nach Berlin und leitete am 6. August die Tausendjahrfeier im Dom. Nach Leipzig zurückgekehrt, erhielt er am 25 August von Berlin die Mitteilung, dass der König in der zweiten Septemberhälfte drei Vorstellungen im Neuen Palais haben wollte: Antigone, Sommernachtstraum und Athalia. Da die beiden letztgenannten Werke noch keineswegs abgeschlossen waren, hatte er „grässlich viel zu tun“, schrieb aber doch, „er würde kommen und die Musik solle fertig sein. Am 19. September fand dann die Aufführung der „Antigone“ im Neuen Palais statt. Ihr folgte ebenda nach elf Proben am 14. Oktober die erste Aufführung des „Sommernachtstraumes“, der dann viermal hintereinander öffentlich auf der Bühne des königlichen Theaters in Berlin (18., 19., 20. und 21. Oktober) gegeben wurde und noch lange Zeit hindurch ausverkaufte Häuser machte. In dem Leipziger Stadttheater erschien er zuerst am 30. Dezember 1843. Fanny Hensel, die ebenfalls der ersten Aufführung beiwohnte, gibt davon eine lebendige Schilderung.[223]) Obwohl die unvergleichliche Musik alles hinriss, war Mendelssohn nach der Aufführung „sehr wild“. Der Leiter des Ganzen, Tieck, hatte „wichtige Verabredungen versäumt“ und ohne Mendelssohns Wissen das Stück in drei Akte geteilt, um die Waldnacht nicht zu unterbrechen. Nach Mendelssohns Absicht sollte das Werk in der Schlegelschen Einrichtung, aber ohne Pausen, gespielt, die vier Zwischenakte sollten durch Musikstücke ausgefüllt werden. Zwei dieser Stücke, das Intermezzo (A-moll) und das Notturno (E-dur), mussten nun bei offener Szene gespielt werden. Zudem machte man eine lange Pause, um in der Hofloge den Tee servieren zu lassen. Diese halbstündige Cour mit obligatem Geschwätz und Löffelgeklapper verursachte auch noch bei der folgenden Zwischenaktsmusik eine peinliche Störung und verdarb dem Komponisten die Freude. Auch die Kostümierung in der spanischen Tracht des 17. Jahrhunderts, eine Marotte Tiecks, mag er gleich seiner Schwester Fanny gemissbilligt haben. Im übrigen war die Aufführung mit Charlotte v. Hagen als Puck, Ed. Devrient als Lysander und einem kleinen aber ausgesuchten Orchester tadellos.

Nur ein Künstler, der von Jugend auf so mit dem Sommernachtstraum verwachsen war wie Mendelssohn, konnte für die wundervolle Märchendichtung einen so erschöpfenden musikalischen Ausdruck finden, nur ein ursprüngliches Genie die phantastischen Gestalten Shakespeares in ebenbürtiger Weise nachschaffen. Aber niemals vielleicht hat Mendelssohn seine blühende Phantasie seinen goldigen Humor, seine seelische Anmut so unwiderstehlich entfaltet, wie in der Sommernachtstraummusik, die noch heute wie vor sechzig Jahren die Herzen bezaubert und kunstgebildete wie naive Hörer gleicherweise entzückt, ja, man kann sagen, den Deutschen erst das volle Verständnis der Dichtung erschlossen hat. Dass er bei dieser Schöpfung an ein Jugendwerk, das siebzehn Jahre zurücklag, unmittelbar anknüpfen konnte, zeugt ebensowohl für die erstaunliche Reife jener Jünglingsarbeit wie für die ungeschwächte Erfindungskraft seiner letzten Lebensjahre.

In dem ganzen Werk ist kein Stück, das nicht auf der Höhe glänzender Meisterschaft und Originalität stände. Das wie aus Mondschein gewobene Perpetuum mobile des G-moll-Scherzo, das duftige Elapopei des Elfenchors (A-dur) mit den beiden Solostimmen, das leidenschaftliche Intermezzo (A-moll), an das sich der burleske Auftritt der Handwerker anschliesst, das wundersamen Nachtzauber ausströmende Notturno (E-dur), der glänzende Hochzeitsmarsch, einer der originellsten Märsche aller Zeiten — alles das steht im innigsten, Stimmung weckenden Zusammenhange mit der dramatischen Idee. Aber nicht minder genial und charakteristisch sind die kleinen Melodramen, die parodistische Kirmesmusik der Marcia funebre (C-moll) mit ihren jammervollen Quintenparallelen und dem weinerlichen fis der Clarinette

und die Verwendung der motivischen Elemente der Ouvertüre zu dem Rüpeltanz, dem Schlusschor und einzelnen Bühnenvorgängen. Die Sommernachtstraummusik erschien als op. 61 und wurde H. C. Schleinitz zugeeignet, der seit 1835 zu Mendelssohns intimsten Freunden gehörte und als langjähriges Mitglied der Direktorien der Gewandhauskonzerte und des Konservatoriums auf das Musikleben Leipzigs bedeutenden Einfluss ausübte.

Endlich hatte man nun doch für Mendelssohn in Berlin einen einigermassen bestimmten Wirkungskreis geschaffen; er sollte die Leitung der Kirchenmusik im Dom, der Sinfoniesoireen der königlichen Kapelle und einiger Oratorienkonzerte übernehmen. So musste er denn Leipzig verlassen, versprach aber gern, in einzelnen Gewandhauskonzerten mitzuwirken und, tat es schon mehrfach vor seinem völligen Umzug. Am 1. Oktober spielte er sein G-moll-Konzert, einige „Lieder ohne Worte“ und eine freie Phatasie, am 30. Oktober mit Clara Schumann und Hiller Bachs Tripelkonzert, am 18. Nov. Beethovens D-dur-Trio und seine eigene neue, dem Grafen Wielhorski gewidmete Cellosonate in D-dur, op. 58; auch übernahm er an demselben Abend in seinem Oktett neben Gade die Bratsche.

Die neue Cellosonate erreicht in ihrem ersten Satz (D-dur, $^6/_8$) nicht die Plastik des op. 45; seine Themen sind leichter gewogen, die motivische Arbeit weniger kunstvoll, der ganze Satz mehr glänzend als eindringlich. Aeusserst fein in Stimmung und Klangwirkung ist das zartgetönte Allegretto scherzando (H-moll, $^2/_4$). Ein eigenartiges Intermezzo bildet das als „Nachtstück“ bezeichnete Adagio (G-dur, 𝄴). Zu einem Choral, der sich in weit auseinandergelegten arpeggierten Akkorden über das ganze Klavier ausbreitet, deklamiert das Cello ein ausdrucksvolles Recitativ. Ganz zum Schluss übernimmt das Klavier das Thema des Recitativs, während das Cello sieben Takte hindurch das grosse G als Orpelpunkt aushält und zugleich denselben Ton zwölfmal auf der leeren G-Saite pizzikato als „Mitternachtsglocke“ ertönen lässt. Wie ein sprudelnder Gebirgsbach rauscht des Finale (D-dur, 𝄴) vorüber, ein thematisch nicht gerade tief gründiges aber flottes und glänzendes Rondo.

Ehe Mendelssohn Leipzig verliess, versuchte er noch in einer ausführlichen Eingabe an den Stadtrat eine Gehaltsaufbesserung für das städtische Orchester durchzusetzen. Am 25. November siedelte er „mit Weib und Kindern und Stühlen und Tischen und Flügel und jeglichem andern Ding" nach Berlin über. Am 30. November leitete er die erste der wöchentlichen Sinfoniesoireen der königlichen Kapelle; er führte die Direktion abwechselnd mit Taubert und trat auch oft als Solist auf. Aus seinem Briefwechsel mit David geht hervor, dass er auch jetzt noch mit den künstlerischen Zuständen in Berlin und besonders mit dem in der Kapelle herrschenden Geist unzufrieden war. Aber das rege gesellige Leben, Fanny Hensels Sonntagsmusiken, überhaupt der tägliche Verkehr mit den geliebten Geschwistern wirkten auf seine Stimmung wohltätig ein.

Im Jahre 1843 entfaltete er eine reiche schöpferische Tätigkeit. Ausser den schon besprochenen grössern Werken waren in Leipzig neue Chorlieder entstanden, die er als op. 59 der Londoner Gastfreundin Frau Henriette Benecke widmete. Darunter sind die schönsten Perlen seiner Chorlyrik: Goethes „Frühzeitiger Frühling" mit dem heimlichen Bienengesumme des Mittelsatzes, und „Die Nachtigall" mit ihrem herzlichen Volkston und wundervollen Klangzauber, dann zwei duftige Blüten Eichendorffscher Waldpoesie: der gemütswarme „Abschied vom Walde" und das genial-feurige „Jagdlied", ein farbentrunkenes Tongemälde von greifbarer Anschaulichkeit, in dem man Rossegewieher und schmetternde Hornrufe im taufrischen Walde zu vernehmen glaubt. Das „Jagdlied" und das tiefergreifende „Ruhetal" von Uhland sind von einem so unbeschreiblichen Stimmungszauber, wie ihn kein andrer Meister in die knappe Form des vierstimmigen Liedes zu bannen vermocht hat.

Mendelssohns Beziehungen zum Berliner Domchor regten ihn zu eifrigem Schaffen auf dem Gebiet geistlicher Chormusik an.

Für die Neujahrsfeier im Dom 1844 schrieb er den 98. Psalm für achtstimmigen Chor und Orchester (op. 91) in D-dur. Der cantus firmus:

wird zuerst von einem Solobass intoniert, dann vom achtstimmigen acappella-Chor aufgenommen und verarbeitet. Daran schliesst sich ein kurzes homophones Andante lento (H-moll, $^3/_4$). Dann erst setzt die Instrumentalbegleitung, zunächst mit Orgel, Harfe, Posaunen, Trompeten und Bässen ein, während beide Chöre einander unisono in einem zweistimmigen Kanon gegenübertreten. Bei den Worten „Das Meer brause und was darinnen ist" tritt mit voller Wucht das ganze Orchester ein, der Chor geht wieder in vollstimmige Homophonie über, schliesst aber dann in leisem unisono auf der Oberdominante A-dur bei den Worten „Denn er kommt das Erdreich zu richten." Der Schlusssatz verarbeitet wieder den ersten cantus firmus, diesmal vierstimmig und mit den Schlussworten des Psalms. Noch höher als dieses wirkungsvolle, aber zum Teil äusserlich glänzende Stück stehen die drei achtstimmigen acappella-Psalmen op. 78. Besonderer Beliebtheit erfreut sich mit Recht der 43. Psalm (No. 2) „Richte mich Gott." Hier wird zunächst ein plastisches Thema (D-moll, 𝄵) in den unisonen Männerstimmen dem vierstimmigen Frauenchor wirkungsvoll gegenübergestellt. Bei den Worten „Sende dein Licht" entfaltet sich dann der volle Glanz der Achtstimmigkeit. Es folgt ein Andante ($^3/_8$) in gleicher Gruppierung und Entwicklung der Stimmen, den Schluss bildet ein markiger achtstimmiger D-dur-Satz (𝄵), dessen Thema, wie schon erwähnt, dem Schlusschor des 42. Psalms entnommen ist. Durch die Psalmodieen des katholischen Ritus beeinflusst erscheint der 22. Psalm (No. 3) „Mein Gott, warum hast Du mich verlassen?" ein sehr ausdrucksvolles und eigenartiges, aber durch das heikle Tenorsolo schwieriges Stück. Den 2. Psalm (No. 1) „Warum toben die Heiden" hat Fanny Hensel etwas nebelhaft mit den Worten gekennzeichnet: „Sehr schön, sehr gregorianisch und sixtinisch". Er ist in seiner durchgeführten Charakteristik durchaus modern und durchaus Mendelssohnisch. Auch die ebenso kernigen wie kunstvollen „Sechs Sprüche für achtstimmigen

Felix Mendelssohn Bartholdy

nach dem Gemälde von Eduard Magnus

erühmte Musiker", Band XVII.
Verlag „Harmonie" Berlin.

Lichtdruck von W. Neumann & Co., Berlin SW

Chor“ (op. 79), die den Hauptzeiten des Kirchenjahres entsprechen, sind hier zu nennen. An volkstümlicher Wirkung und leichter Ausführbarkeit wird das op. 78 überboten durch den allbekannten und beliebten Psalm 100 „Jauchzet dem Herrn“, der posthum ohne Opuszahl erschien. Besonders der achtstimmige Mittelsatz mit seinem mächtig schwellenden Crescendo ist von nie versagender Ausdrucksgewalt. Eine gleiche Beliebtheit hat sich die W. Taubert gewidmete Hymne für Sopransolo, Chor nnd Orgel (ohne Opuszahl) erworben; es ist ein inniges und liebliches Stück, das doch auch der schärferen Charakteristik nicht entbehrt (z. B. in der chromatischen Behandlung der Worte „ich irre ohne Pfad“), und von prachtvollem Chorklang.

Neben diesen geistlichen Werken entstanden auch einige der zweistimmigen Lieder mit Klavierbegleitung, die zum unveräusserlichen Bestand der deutschen Hausmusik gehören. Allerdings hat Mendelssohn auch hier den schon bei den vierstimmigen Liedern im Volkston gekennzeichneten Standpunkt festgehalten; die Zweistimmigkeit ergibt sich ihm nicht mit poetischer Notwendigkeit aus der Natur des Textes, sondern ist ihm nur eine volkstümlich-musikalische Ausdrucksform, ja, er scheut sich sogar nicht, rein lyrische Monologe („Ich wollt' meine Lieb' ergösse sich“ „Wenn ich auf dem Lager liege“ u. a.) zweistimmig zu setzen. Gerade diesen haftet denn auch eine etwas blutlose Sentimentalität an während die eigentlichen Stimmungsbilder (z. B. „Herbstlied“, „Maiglöckchen und die Blümelein“, „Das Aehrenfeld“), bei denen die Zweistimmigkeit künstlerisch motivierter erscheint, frischer und eigenartiger wirken. In allen diesen zwölf Duetten aber — es sind op. 63, 77 und 3 „Volkslieder“ ohne Opuszahl — hat der Komponist den Volkston aufs glücklichste getroffen; nur muss man sie nicht in den Konzertsaal verpflanzen, wo sie sich wie Waldblumen im Treibhaus ausnehmen.

Mendelssohns Direktionstätigkeit im Dom an den hohen Feiertagen hatte den Erfolg, dass diese Gottesdienste stets überfüllt waren und die ziemlich unkirchliche Fanny Hensel sich entschloss, einen festen Platz im Dom zu mieten. Aber sie schreibt:[224])

„Dieser Art Musik kann man nicht hoffen, jemals froh zu werden, weil man wohl einen Domchor, aber, wie es scheint, keinen vernünftigen Dompfaffen herbeischaffen kann. Felix müsste auch noch die Predigt halten, und das kann man doch nicht eigentlich von ihm verlangen.“

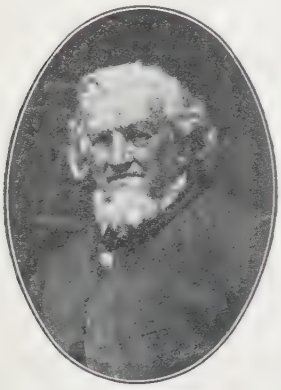
Nach einer Reihe sehr anstrengender Proben schloss Mendelssohn die Sinfoniesoireen mit einer glänzenden Aufführung der neunten Sinfonie am 27. März 1844 ab. Am Palmsonntag, 31. März, dirigierte er Händels „Israel“ in der Garnisonkirche. Am 24. April spielte er in Leipzig mit David und Servais Beethovens grosses B-dur-Trio; es war 1844 sein einziges Auftreten im Gewandhaus. Aus den königlichen Aufträgen war ihm inzwischen in Berlin neuer Aerger erwachsen. Der König wünschte von ihm eine Komposition der „Eumeniden“ des Aeschylus. Mendelssohn hatte die Aufgabe für sehr schwierig, vielleicht unlösbar erklärt, wollte aber einen Versuch wagen und, da die Aufführung nach Rücksprache mit Tieck nur im grossen Opernhaus möglich war, sich bis zu dessen Eröffnung im Dezember 1844 Zeit lassen. Auf einmal erhielt er von dem Wirkl. Geh. Rat Bunsen einen salbungsvollen und etwas pikierten Brief, worin ihm der ungerechte Vorwurf gemacht wurde, er habe sich geweigert, des Königs Wunsch zu erfüllen. In würdiger aber sehr entschiedener Weise verwahrte sich Mendelssohn dagegen und gab nicht undeutlich zu verstehen, dass er bereit wäre, zu „gehen“, wenn ihm die Verhältnisse zu „schwierig“ würden. Auch eine von ihm in den Sinfoniesoireen eingeführte Neuerung, das Auftreten von Gesangssolisten, machte beim Publikum und bei der Presse, die Rellstab anführte, böses Blut. So war er denn wieder einmal froh, als er den

Staub Berlins von den Füssen schütteln konnte. Schon im Februar hatte er von der Philharmonic Society in London den ehrenvollen Auftrag erhalten, die letzten sechs Konzerte der season zu leiten. Er hatte sich zu fünfen verpflichtet, verliess nun Ende April mit seiner Familie Berlin, um sie über Leipzig, wo sie einige Zeit verweilten, nach Frankfurt zu bringen, und ging dann im Mai allein zu seinem achten Besuch nach London, wo er bei Klingemann wohnte. Nach seinem eigenen Zeugnis war diese season so „toll" wie keine vorher, in keiner Nacht kam er vor $^1/_2$2 zu Bett, in zwei Monaten machte er mehr Musik als im ganzen übrigen vergangenen Jahr, drei Wochen voraus hatte er keine Stunde frei. Die Musiker und die Gesellschaft trugen ihn auf Händen, und auf die Verstimmungen der Berliner Tage tat ihm die Begeisterung, die man ihm hier entgegenbrachte, unendlich wohl. Das erste Konzert leitete er am 13. Mai. Das Orchester gewann unter seiner Leitung in kurzer Zeit erstaunlich. Er führte unter anderm die schottische Sinfonie, die Sommernachtstraummusik und die „Walpurgisnacht" auf und spielte am 24. Juni Beethovens G-dur-Konzert. Am 28. Juni und 5. Juli dirigierte er in der Sacred Harmonic Society den „Paulus", in andern öffentlichen Konzerten spielte er sein D-moll-Trio und die Variationen op. 83. Seinen ausgesprochenen Zweck „den Philharmonischen Konzerten aufzuhelfen" erreichte er in vollem Masse. Während die Gesellschaft im Jahre 1842 ein Defizit von 300 £ hatte, konnte sie 1844 ihrem Reservefonds 400 £ zuführen. Als bemerkenswerte Einzelheit aus diesen Londoner Tagen ist zu erwähnen, dass Mendelssohn am 27. Mai den Knaben Joachim im Philharmonic einführte. Er hatte schon zu Anfang des Jahres seinem Schützling einen warmen Empfehlungsbrief an Klingemann mitgegeben, der mit den Worten schloss: „Was Du ihm Gutes tust, das tust Du auch mir." Jetzt setzte er bei der Philharmonischen Gesellschaft, die satzungsgemäss keine Wunderkinder auftreten liess, durch, dass mit dem genialen Knaben eine Ausnahme gemacht wurde. Ueber den beispiellosen Erfolg, den Joachim an jenem Abend mit Beethovens Violinkonzert errang, berichtete Mendelssohn selbst an die Leipziger Verwandten des Knaben in einem ausführlichen, von herzlicher Zuneigung für den „lieben Josef" eingegebenen Brief vom 28. Mai 1844.[225]) Dass der Meister mitten in dem ruhelosen Wirbel seines Londoner Lebens sich gleich nach dem Konzert hinsetzte, um die Verwandten seines Schützlings durch eine lange Epistel zu erfreuen, zeugt wie so vieles von seiner gemütvollen Denkweise.

Neben seiner Konzerttätigkeit war er mit der Herausgabe des „Israel in Egypten" für die Handel Society eifrig beschäftigt, schrieb für den englischen Baritonisten Phillips eine Arie mit Orchester auf Worte aus Ossian und komponierte auf dringendes Ersuchen der Berliner Theaterintendanz in wenigen Tagen die Ouvertüre zu „Athalia" — eine ganz zwecklose Ueberstürzung, da das Werk doch erst am 1. Dezember 1845 in Szene ging. In London erhielt er auch die Nachricht, dass die „Antigone" auf Anregung von Julius Stern auf dem Odeontheater in Paris aufgeführt worden war. (In London selbst erschien die „Antigone" zum erstenmale am 2. Januar 1845 im Coventgardentheater und wurde bis zum 21. Februar 45mal gegeben.) Am 10. Juli 1844 verliess er London und war schon am 13. bei Weib und Kindern in Soden bei Frankfurt. „Das Sodener Leben, Essen und Schlafen, ohne Frack, ohne Klavier, ohne Visitenkarte, ohne Wagen und Pferde, aber auf Eseln, mit Feldblumen, mit Notenpapier und Zeichenbuch, mit Cécile und den Kindern" tat ihm nach den Londoner Aufregungen doppelt wohl.[226]) Am 31. Juli und 1. August leitete

er das Musikfest in Zweibrücken, bei dem der „Paulus“ und die „Walpurgisnacht“ zur Aufführung kamen. Seine launigen Briefe über dieses Fest zeigen ihn in fröhlichster Stimmung. In der Sodener Sommerfrische erfreute ihn der Verkehr mit Lenau, Hoffmann v. Fallersleben und Freiligrath. In dieser glücklichen Zeit vollendete er ein unvergängliches Meisterwerk, das Violinkonzert in E-moll op 64. Das Manuskript trägt das Datum 16. September 1844, erfuhr aber noch infolge eines eingehenden Briefwechsels mit David im folgenden Herbst und Winter einzelne kleine Abänderungen.[227])

Mit Beethovens Violinkonzert bildet dieses Werk den Gipfel der gesamten Violinliteratur, ja, es entspricht insofern noch mehr als jenes dem Ideal eines „Konzerts“, als es bei gleicher Bedeutsamkeit und Eigenart der Erfindung das Soloinstrument noch entschiedener zum Träger des musikalischen Gedankens macht und einen noch knapperen und einheitlicheren architektonischen Bau aufweist. Auch entfaltet es, obschon nicht ganz so schwierig wie das Beethovensche, eine noch glänzendere Virtuosität, die aber bei allem Reichtum der Technik niemals selbstgefällig auftritt, sondern mit zwingender Natürlichkeit den Tongedanken selbst zu



Hoffmann von Fallersleben.

Ferd. Freiligrath.

Nicolaus Lenau.

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin.

entkeimen scheint. Das ganze Rüstzeug geschmackvoller Geigenkunst wird hier entfaltet: alle Feinheiten der Fingertechnik und Bogenführung, Doppelgriffe, brausende Arpeggien, prickelnde Staccati und vor allem der Reiz einer seelenvollen, schmelzenden Cantilene. Aber über der glänzenden Beredsamkeit dieser Tonsprache schwebt der Geist echter und innerlicher Kunst. Der erste Satz (Allegro molto appassionato ¢) führt sogleich über sanft wogenden Achtelfiguren des Streichorchesters das innige erste Thema ein. Nachdem es reich und glänzend verarbeitet ist, tritt das Seitenthema in der eigentümlichsten Weise auf: die Solovioline hält ihr tiefstes g acht Takte hindurch als Orgelpunkt aus, über dem der wundervolle Gesang der Klarinetten und Flöten ertönt, und übernimmt dann selbst die liebliche Melodie von den Holzbläsern. Ebenso eigenartig ist die Einführung der glänzenden Kadenz, die vielfach nachgeahmt, aber nie in ihrer Wirkung wieder erreicht worden ist; sie bildet nicht, wie üblich, den Schluss des Satzes, sondern fügt sich unmittelbar an den Durchführungsteil an. In das feine Gewebe ihrer allmählich verhallenden Arpeggien klingt dann pianissimo der Wiedereintritt des ersten Themas in den Flöten, Oboen und Geigen, das sich dann, immer umwogt von den vierstimmigen Arpeggien der Solovioline, in breitem Crescendo zur höchsten Kraftentfaltung steigert. Seiner schon erwähnten Neigung folgend, verknüpft der Meister die drei Sätze des Konzerts miteinander. Das Andante (C-dur, $^6/_8$) wird durch ein übergehaltenes h des Fagotts eingeführt, von dem aus eine kurze Modulation zu der wundervollen C-dur-Kantilene der Sologeige überleitet. Diesem Hauptgedanken tritt ein ebenso schönes zweites Thema in D-moll, das reich mit klangvollen Doppelgriffen ausgestattet ist, zur Seite; die Rückkehr in das erste Thema ist von unbeschreiblichem Stimmungszauber. Ein kleines Juwel ist die nur vom Streichorchester begleitete kurze Ueber-

leitung (Allegretto non troppo, C) zum Finale (Allegro molto vivace, E-dur, C); sie endigt wie mit einer zärtlichen Frage auf der Oberdominante, an die sich unmittelbar ein scharf einschneidendes Signalmotiv des Blechs anschliesst. Es wechselt mit einer keck aufblitzenden Figur der Solovioline ab, und dann setzt in lebendigstem Sprühfeuer ein echtes Finalthema ein, dessen Motivteile auch in dem Seitenthema in H-dur Verwendung finden. Die rhythmischen Motive:

treiben in dem ganzen Stück ihr neckisches Spiel. Eine dritte gesangvolle Melodie tritt zu den beiden Hauptthemen in Gegensatz; sie erscheint zuerst in G-dur in der Sologeige und findet ihre volle Ausbildung da, wo sie in Geigen, Bratschen, Celli und Horn als Contrapunkt zum ersten Thema in E-dur auftritt. Eine feurige Coda gibt dem Meisterwerk einen hinreissenden Abschluss.

Auch die sechs Orgelsonaten, op. 65 entstanden zum grossen Teil 1844 in Soden. Sie sind Dr. F. Schlemmer in Frankfurt gewidmet und gehören zu Mendelssohns bekanntesten und beliebtesten Werken. Mit der modernen Sonatenform haben sie nichts gemein, knüpfen vielmehr an die ältere „sonata da chiesa“ an, indem sie in einem gewissen Zusammenhange mit der kirchlichen Vokalmusik bleiben. Die fünfte und sechste machen sogar den Choral geradezu zum Ausgangs- und Mittelpunkt der ganzen Entwicklung, während er in der ersten (F-moll) wenigstens dem ersten Satz zugrunde gelegt wird. In allen diesen Stücken aber lebt der Geist eines Meisters, dem die polyphone Ausdrucksweise eine natürliche Sprache geworden ist, und gerade in der Vermählung der zarten Individualität Mendelssohns mit der strengen Grösse des Orgelstils liegt für den unbefangenen Beurteiler ein eigener Reiz. Dass die Sonaten technisch sehr interessant sind und allen Feinheiten der Registrierungskunst weiten Spielraum bieten, versteht sich bei dem grossen Orgelvirtuosen Mendelssohn von selbst.

VI. Die letzten Lebensjahre.

1. Frankfurter Musse.

Im September 1844 musste die Sodener Idylle ein Ende finden, denn die Pflicht rief den Generalmusikdirektor wieder nach Berlin. Aber er war wohl schon bei seiner Abreise im Frühjahr entschlossen gewesen, das unbefriedigende Verhältnis zu Berlin zu lösen; schwerlich wäre er sonst gleich mit der ganzen Familie nach Frankfurt gezogen. Besonders nach den Triumphen, die er in England gefeiert, nach der Freiheit, die er in Soden genossen hatte, war ihm seine Tätigkeit in Berlin unerträglich geworden. Fortwährende Reibereien mit der Singakademie, der Bühnendirektion, der Geistlichkeit und der Presse, dazu seine künstlich geschaffene Stellung, die ihn in steten Konflikt mit den alteingesessenen Elementen brachte, drängten zur Krisis. Am 30. September kam er allein nach Berlin und „stellte dem König den Antrag, ihn von bestimmten Leistungen und der Verpflichtung in Berlin zu wohnen, loszusprechen und ihm nur einzelne Aufträge zu geben. Darauf ging der König ein; das Gehalt wurde auf 1000 Taler festgesetzt.[228]) „Der erste Schritt aus Berlin ist der erste Schritt zum Glück" hatte er zu Devrient gesagt. Er dirigierte noch einige Konzerte und gab auf besondern Wunsch des König noch vierzehn Tage zu, um am 25. November noch einmal den Paulus aufzuführen. Am 30. November verliess er Berlin und ging nach Frankfurt, wo er sich vorläufig zu bleiben entschloss. Am 10. Januar 1845 schrieb er an Rebekka[229]):

„Ich selbst bin, wie Du mich kennst, nur was Du nicht an mir kennst, dass ich seit einiger Zeit das Bedürfnis nach äusserer Ruhe (nach Nicht-Reisen, Nicht-Dirigieren, Nicht-Aufführen) so lebhaft empfinde, dass ich ihm nachgeben muss . . . . . Daher ist mein Wunsch, Winter. Frühjahr und Sommer hindurch hier ruhig zu bleiben, sans Reise, sans Musikfest. sans everything".

Darum schlug er auch eine schmeichelhafte Einladung zu einem Musikfest in New-York ab, selbst nach Leipzig reiste er nicht, wo David am 13. März 1845 im letzten Abonnementskonzert sein Violinkonzert aus der Taufe hob. Das herrliche Werk schlug glänzend durch; ja, der sonst so gutherzige Schumann leistete sich gegenüber dem fleissigen Auch-Komponisten David die boshafte Bemerkung: „Siehst Du, lieber David, das ist so ein Konzert, wie Du immer komponieren wolltest".[230])

Von allen Konzertsorgen befreit, konnte nun der Meister in Frankfurt ungestörtem Schaffen leben. Im April hatte er sein zweites Klaviertrio (C-moll op. 66) beendet; er widmete es Dr. Louis Spohr. An Fanny schreibt er von dem Werk:

„Das Trio ist ein bischen eklig zu spielen, aber eigentlich schwer ist es doch nicht".

Bei aller Feinheit der Arbeit erreicht dieses Werk nicht die Frische und Originalität des ersten Trios. Das erste Thema des ersten Satzes ist für die Verarbeitung sehr ergiebig — es wird gegen den Schluss mit sich selbst in der Verlängerung kontrapunktiert — das zweite dagegen ist etwas wohlfeil und wird daher auch vom Komponisten ein wenig fallen gelassen. Auch das Thema des zweiten Satzes (Andante espressivo Es-dur $^9/_8$) erinnert etwas an die schwächern Lieder ohne Worte und drückt dem ganzen Satz den Stempel der Sentimentalität auf. Dagegen ist Mendelssohn im Scherzo (G-moll, $^2/_4$) wieder ganz in seinem Element; es ist ein geistreiches, elfenleicht dahinhuschendes Capriccio und dem Scherzo des Oktetts op. 20 blutsverwandt. Auch das Finale (C-moll, $^6/_8$) ist ein frisches, effektvolles Stück, das sich allerdings, besonders in der C-dur-Coda, etwas ins Orchestrale verliert. Bedeutender, wenn auch weniger bekannt als das Trio, ist das am 8. Juli 1845 beendete B-dur-Quintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Cello (op. 87). Sind auch in dem ersten Allegro vivace (B-dur, $\mathbf{C}$) die Grenzen zwischen orchestralem und Kammermusik-Stil nicht immer streng gewahrt, so erfreut es doch durch die Plastik seiner Themen, durch das Feuer und die Frische der Empfindung, durch den strömenden Fluss der Gedanken. Das Andante scherzando (G-moll, $^6/_8$) ist ein prickelndes Capriccio von geistreicher Arbeit und bezauberndem Klangreiz. Ernste und innige Töne schlägt das Adagio e lento (D-moll, $^2/_4$), ein idealisierter Trauermarsch, an; es ist eins der wenigen Stücke Mendelssohns, die man als „Beethovensch" bezeichnen könnte, eine durchaus nach innen gewandte, ergreifende Elegie. Von dem Finale (Allegro molto vivace, B-dur, $\mathbf{C}$) gilt dasselbe wie vom ersten Satz: es zeigt gelegentliche Abschweifungen in den Orchesterstil, aber Glanz und Frische der Themen und mühelos fliessende Erfindung.

Auch die Musik zum „Oedipus in Kolonos" beendete Mendelssohn im März 1845. Ueber den Plan einer Musik zur „Oresteia" des Aeschylus hatte er noch einmal einen unerquicklichen Briefwechsel mit dem Geh. Kabinettsrat Müller. War ihm schon die Möglichkeit einer musikalischen Behandlung der „Eumeniden" allein zweifelhaft erschienen, so lehnte er es nun kategorisch ab, zu der in ein Stück zusammengezogenen aeschyleischen Trilogie die Musik zu liefern, liess aber dem König mitteilen, dass er den „Oedipus in Kolonos" und die „Athalia" in vollständiger Partitur, den „König Oedipus" im Entwurf fertig hätte. Den letztgenannten zu vollenden war ihm nicht mehr beschieden.

Im allgemeinen schrieb er den „Oedipus in Kolonos" in demselben Stil wie die Antigone, nur versuchte er, einer Anregung Boeckhs folgend, sich noch enger an den sprachlichen Rhythmus der antiken Chöre anzuschliessen und bevorzugte darum eine rezitativartige Behandlung. Vielleicht ist aber gerade darin der Grund zu suchen, dass die Oedipusmusik weniger durchschlug; allerdings liegt auch der Stoff dem modernen Empfinden ferner. Bei der geistigen Oede der landläufigen Männergesangsliteratur ist es trotzdem zu verwundern, dass die herrlichen achtstimmigen Chöre des „Oedipus" so selten zu Gehör kommen.

Die Chöre zu „Athalia", jener biblischen Tragödie, die Racine auf Anregung der Frau v. Maintenon für das Fräuleinstift St. Cyr geschrieben hatte, setzte Mendelssohn 1843 zuerst für weibliche Stimmen mit Klavierbegleitung. In dieser Gestalt waren sie 1844 bei einem Hofkonzert aufgeführt worden. Für die geplante Bühnenaufführung wurde das Werk 1845 instrumentiert und für gemischten Chor umgearbeitet; die in wenigen Tagen hingeworfene Ouvertüre ist bereits oben erwähnt. „Athalia", ein Lieblingsstück des Königs Friedrich Wilhelm IV., war früher mit der Musik von J. P. A. Schulz gegeben worden. Aber das Berliner Publikum lehnte das Werk in dieser Form ab, und so wurde Raupach beauftragt, die Chöre neu zu übertragen, Mendelssohn, die Musik dazu zu liefern. Sie erschien nach seinem Tode als op. 74. Das Werk gehört zu seinen schwächeren Leistungen; in der Zeit seiner Entstehung mit Begeisterung begrüsst, beginnt es heute bereits zu verblühen. Vielleicht trägt die Hauptschuld

daran die handlungsarme Schönrednerei der klassischen französischen Tragödie, die weder packende dramatische Accente noch inniges Sichversenken in lyrische Stimmungen kennt.

Die Ouvertüre setzt in den Bläsern mit einem kernigen Thema ein, das auch im Drama selbst als Gebet „Herr, uns zu helfen erwache“ wieder auftritt:

Im übrigen verrät sie trotz dem Reichtum der aufgewandten Mittel — auch Harfe und Posaunen fehlen nicht — die Flüchtigkeit ihrer Entstehung in dem konventionellen Anstrich ihrer Melodik, der auch manchen andern Partien des Werkes anhaftet. Die gelegentliche Einflechtung von Choralmelodien wirkt bei diesem alttestamentlichen Stoff zweifellos anachronistisch, und man vermisst an dem Werke die rechte Einheitlichkeit des Stiles. Ein beliebtes Stück ist der glänzende Kriegsmarsch der Priester in F-dur. Aber der eigenartigste und feinste Satz des ganzen Werkes ist der Frauenchor mit Solostimmen, in dem das Eingangsmotiv der Ouverture wiederkehrt; hier ist in rhythmischen und harmonischen Wendungen der eigentümliche Geist Mendelssohns lebendig.

Auch die mehr musikphilologische Arbeit der Ausgabe des „Israel in Egypten“ für die „Handel Society“ setzte Mendelssohn in Frankfurt fort. Ein Brief an Moscheles (vom 5. März 1845) belehrt uns über die Meinungsverschiedenheiten, in die er mit dem „council“ der Gesellschaft darüber geriet. Er weigerte sich, seine eigenen Tempo- oder Vortragsbezeichnungen in die Partitur einzutragen und vertrat den textkritischen Standpunkt „ich muss vor allen Dingen genau und ohne den mindesten Zweifel wissen, was Händel ist und was nicht“ auch in sieben Briefen an die Gesellschaft.[231]). Rechnen wir dazu noch die rüstig fortschreitende Arbeit am „Elias“ und die nie ruhende Korrespondenz mit aller Welt, so können wir uns einen Begriff von Mendelssohns „Mussezeit“ in Frankfurt machen.

2. Rückkehr nach Leipzig.

Inzwischen hatte auch der König von Sachsen versucht, den grossen Künstler wieder in seine Nähe zu ziehen. Der Minister v. Falkenstein schrieb am 5. Juni 1845 an Mendelssohn, der König wünsche, dass er in seine frühere Stellung zurückkehre. Der Intendant von Lüttichau suchte ihn sogar — ebenfalls im Auftrag des Königs — durch Vermittlung Devrients, der in Dresden Oberregisseur geworden war, für eine musikalische Stellung in Dresden zu gewinnen. Aber Mendelssohn, gewitzigt durch seine Berliner Erlebnisse, lehnte es rundweg ab, dort in ein amtliches Verhältnis zu treten, entschloss sich jedoch, seine Leipziger Tätigkeit wieder aufzunehmen. Im August 1845 nahm er wieder seinen festen Wohnsitz in Leipzig; er bezog den ersten Stock des Hauses Königstrasse 3 (jetzt 21), wo jetzt eine Erinnerungstafel von seinem hier erfolgten Tode Kunde gibt. Bald nach seiner Rückkehr wurde ihm ein fünftes Kind, Lili, geboren. In die Leitung der Gewandhauskonzerte teilte er sich mit Gade, der schon im Winter 1844/45 als Dirigent verpflichtet gewesen war. Am 5. Oktober 1845 fand das erste Konzert unter Mendelssohn mit gewohntem Erfolge statt. Am 18. Oktober gab die Violoncellistin Lisa Cristiani ein Konzert: Mendelssohn hat ihr das anmutige und dankbare Lied ohne Worte (D-dur) für Cello mit Klavierbegleitung, op. 109 gewidmet. Am 23. Oktober dirigierte er Schumanns B-dur-Sinfonie; an demselben Abend spielte David zum zweiten Male Mendelssohns Violinkonzert, wieder mit glänzendem Erfolge. Mendelssohn ging dann auf einige Wochen nach Berlin, um am 1. November den „Oedipus“

im Neuen Palais zu Potsdam und bald darauf die „Athalia“ im Charlottenburger Schloss zu dirigieren. Der preussiche König hatte zwar bedauert, auf die Aeschyleischen Chöre verzichten zu müssen, wollte aber Mendelssohns neue Werke „nur unter seiner Leitung“ kennen lernen. Beide Werke wurden bald darauf im Berliner Schauspielhause wiederholt. Anfang Dezember war Mendelssohn wieder in Leipzig, um am 4. Dezember das denkwürdige Konzert zu dirigieren, in dem Jenny Lind sich im Gewandhaus einführte. Der Meister hatte die „schwedische Nachtigall“, deren keusche und vollendete Kunst der seinen nahe verwandt war, schon 1844 in Berlin kennen gelernt und schätzte sie als erste Gesangskünstlerin ihrer Zeit sehr hoch. Sie entsprach seiner Bitte, auch am nächsten Tage (5. Dezember) in einem Extrakonzert für den Orchesterwitwenfonds mitzuwirken; er selbst spielte an diesem Abend sein G-moll-Konzert, das „Frühlingslied“ und ein anderes Lied ohne Worte (op. 67, No. 1). Für die uneigennützige Mitwirkung der grossen Sängerin in jenem Wohltätigkeitskonzert bewies er sich dankbar, indem er in ihrem eigenen Konzert am 12. April 1846 die Cis-moll-Sonate und mit David die Violinsonate op. 30 No. 3 von Beethoven vortrug und sämtliche Gesangstücke begleitete. Dass in demselben Konzert auch Clara Schumann zwei seiner Lieder ohne Worte und ein Scherzo eigener Arbeit spielte, zeugt von einer Neidlosigkeit und kameradschaftlichen Gesinnung jener grossen Künstler, die man heute vergebens suchen würde.

Ein interessantes musikgeschichtliches Ereignis dieses Winters war die erste Aufführung der Tannhäuserouvertüre im Gewandhaus am 14. Febr. 1846 — wohl der erste und einzige Fall, dass Mendelssohn ein Werk seines grossen Antipoden Richard Wagner leitete. Seit ihrer ersten Bekanntschaft (1835) sind sich die beiden genialen Männer nach Wagners eigener Mitteilung häufig begegnet, und es ist bei ihrem lebhaften Temperament und bei ihrer tiefen und vielseitigen Bildung anzunehmen, dass ihr Gedankenaustausch weit über die Grenzen des musikalisch-fachmännischen Gesprächs hinausgegangen ist. Mendelssohn hörte von Werken des vier Jahre jüngeren Wagner noch den „Fliegenden Holländer“ (1844 in Berlin) und den „Tannhäuser“ (in Dresden), nach dessen Aufführung er, wie Bülow berichtet, „mit sichtbarer Ergriffenheit“ herzliche Worte an den Komponisten richtete. Wagner selbst teilt Mendelssohns Aeusserung mit, „dass ihm ein kanonischer Einsatz im Adagio des zweiten Finales gut gefallen hätte“ (jedenfalls das Thema „darf ich auch nie dem Schuldigen vergeben“). Zweifellos schätzte Mendelssohn Wagners Talent bei aller Verschiedenheit ihrer Kunstideale hoch und äusserte in Berlin zu Taubert und A. Rubinstein „ein Mensch, der Text und Musik zu seinen Opern selbst schreibt, ist jedenfalls kein gewöhnlicher Mensch.“[232]) Wagner seinerseits pflegte Mendelssohn im Gespräch als „das grösste spezifische Musikergenie zu bezeichnen, das der Welt seit Mozart erschienen sei.“[233]) Leider aber fühlte er sich später veranlasst, in seiner 1850 erschienenen Schmähschrift „Das Judentum in der Musik“ gegen Mendelssohn heftige Angriffe zu richten, worin er ihm als Juden „die tiefe, Herz und Seele ergreifende Wirkung“ abspricht und sich durch die Tendenz jener Schrift dazu verleiten lässt, in dem glücklichen und harmonischen Künstlernaturell Mendelssohns eine tiefe Tragik zu finden. Aber selbst aus diesem Pamphlet geht hervor, wie sehr dieser „Jude von reichster spezifischer Talentfülle, von feinster und mannigfaltigster Bildung, von gesteigertstem und zartestempfindendem Ehrgefühl“ der rücksichtslosen Kampfnatur Wagners imponierte. Denselben Eindruck gewinnt man aus manchen

andern, in Wagners Schriften verstreuten Bemerkungen zum Lobe Mendelssohns, in denen wir wohl mehr seine wahre Meinung zu sehen haben, als in jener Schmähschrift, die ebenso zwecklos war, wie sie erfolglos blieb und nur dazu gedient hat, dem Charakterbild des grossen Reformators der Oper einen tiefen Schatten hinzuzufügen. Die Angriffe aber, die Wagner gegen den Dirigenten Mendelssohn in seiner Schrift „Ueber das Dirigieren" richtete, werden wir wohl ebenso erklären dürfen wie Bülow[234]) die rücksichtslosen Ausfälle des Meisters gegen seinen Konkurrenten Meyerbeer: „durch die harten Gesetze des Kampfes ums Dasein."

Mendelssohns letztes Auftreten mit einem grössern Werk fand statt, als er am 19. Juli 1846 in einem Wohltätigkeitskonzert mit David die Kreutzer-Sonate spielte. Das öffentliche Spielen war ihm wegen seiner Reizbarkeit und seiner häufigen Kopfschmerzen ärztlich untersagt worden; nur gelegentlich noch hörte man ihn in Leipzig öffentlich Lieder begleiten. Am 22. Januar 1846 erschien die Sommernachtstraummusik unter seiner Leitung zum erstenmal im Gewandhause. Im übrigen widmete er sich mit grossem Eifer dem Konservatorium. Zu seiner Freude war es ihm gelungen, seinen Freund Moscheles für die Oberleitung des Klavierunterrichts an der mächtig aufblühenden Anstalt zu gewinnen. Aus Moscheles' Briefen und Tagebüchern geht hervor, welches eingehende Interesse Mendelssohn in dieser Zeit dem Konservatorium widmete, an dem er als primus inter pares — denn er wollte nicht als eigentlicher Direktor gelten — Klavier- und Kompositionsstunden gab. Im Widerspruch damit schreibt Devrient, der im Februar 1846 auf zwei Jahre nach Leipzig kam und auch einer Aufführung der neunten Sinfonie unter Mendelssohn beiwohnen konnte. dass dieser an der Anstalt keine Freude mehr gehabt und die jungen Kompositionsschüler alle für talentlos erklärt habe. Aber diese Mitteilung, die vermutlich eine verdriessliche Augenblicksstimmung verallgemeinert, wird man ebensowenig als stichhaltig anerkennen dürfen wie Devrients Behauptung, dass Mendelssohns Erfindungskraft in den letzten Jahren an Eigenart und Reichtum eingebüsst habe. Gegenüber diesem Urteil, das zuweilen nachgesprochen worden ist, genügt wohl der Hinweis, dass das Violinkonzert, der „Elias" und eine Anzahl der schönsten acappella-Werke den letzten Lebensjahren des Meisters entstammen, um darzutun, dass sich seine Schaffenskraft noch in aufsteigender Linie bewegte, als er mit 38 Jahren ins Grab sank. Die Hülle freilich, in der dieser reiche und rastlose Geist lebte, begann zu welken, und eine „Erdenmüdigkeit" bemächtigte sich zuweilen des Körpers, dem von Jugend auf zuviel zugemutet worden war. In seinen letzten Lebensjahren sprach Mendelssohn öfters davon, alle öffentliche Tätigkeit aufzugeben und nur zu komponieren. Aber gerade im Jahre 1846 gab er sich den unerhörtesten Anstrengungen hin. Am 23. Mai 1846 konnte er an Schubring schreiben, dass der erste Teil des „Elias" ganz fertig wäre und vom zweiten 6—8 Nummern auf dem Papier stünden. Die fertigen Nummern wanderten zur Uebersetzung nach London zu Bartholomew und Klingemann. Der Komponist unterbrach nun seine Arbeit durch eine dreiwöchige Reise an den Rhein und nach Belgien. Am 31. Mai, 1. und 2. Juni leitete er in Aachen das 28. Niederrheinische Musikfest, dem diesmal Jenny Lind erhöhten Glanz gab. Von Aachen ging er nach Düsseldorf, um in einer Soirée seines Freundes Jul. Rietz mitzuwirken. Am 11. Juni finden wir ihn in Lüttich bei der sechshundertjährigen Feier der Einführung des Fronleichnamsfestes, für die er die Sequenz des Thomas v. Aquino „Lauda

Sion salvatorem“ neu komponiert hatte. Dieses am 10. Februar 1846 beendete Werk gehört zu Mendelssohns merkwürdigsten, bedeutendsten und — wenigst gekannten Schöpfungen. Es ist erstaunlich, wie sich hier der gläubige Protestant, der Jünger Seb. Bachs, in den Geist der katholischen Kirchenmusik zu versenken vermocht hat. Die sinnliche Wärme und leidenschaftliche Inbrunst des Ausdruckes zeigt zuweilen sogar eine gewisse Stimmungsverwandtschaft mit Rossinis vielgeschmähtem Stabat mater und Verdis Requiem. Aber im Gegensatz zu diesen Meistern hat sich Mendelssohn in seiner einzigen grossen katholischen Kirchenmusik von jeder opernhaften Anwandlung freigehalten, getreu seinem einst gefassten Vorsatz, ein solches Werk „mit fortdauernder Erinnerung an den kirchlichen Zweck“ zu schreiben.[235]) Andererseits hat er aber auch auf die ausgeführte polyphone Kunstform der Fuge verzichtet und doch dem etwas monotonen Text, der in endlosen, kurzatmigen Reimzeilen das Dogma der Wandlung feiert, einen ausserordentlichen Stimmungsreichtum abgewonnen.

Mendelssohn hatte dieses schöne Werk für die Kirche St. Martin in Lüttich geschrieben und wohnte der Feier am 11. Juni 1846 bei, liess sich aber nicht erbitten, selbst zu dirigieren, da er nur zum Zuhören gekommen war und zudem die von den Bischöfen zugestandenen Mittel höchst mangelhaft fand; aber er konnte sich nun vorstellen, wie sein „Lauda Sion“ „bei guter Aufführung klingen müsste“.[236]) Es erschien bald nach seinem Tode als erstes der nachgelassenen Werke, op. 73, hat aber im ganzen, selbst in Leipzig, nur wenig Aufführungen erlebt.

Von Lüttich ging der Meister nach Köln zu dem ersten deutsch-vlämischen Sängerfest, zu dessen Eröffnung er den „Festgesang an die Künstler“ (op. 68) nach Schillers Gedicht „Die Künstler“ für Männerchor und Blechinstrumente komponiert hatte. Zweitausend Sänger trugen das Werk unter Leitung des Komponisten vor und erfreuten ihn noch besonders dadurch, dass sie sein schnell volkstümlich gewordenes „Wer hat dich, du schöner Wald“ auswendig anstimmten.

Den Text des „Festgesanges“ wählte Mendelssohn geschickt unter den allgemeiner gehaltener Schlussversen des tiefsinnigen Gedichtes aus, indem er „Dichtung“ in „Künste“ verallgemeinerte. Musikalisch behandelte er die Aufgabe in grossem, monumentalem Stil, mit Verzicht auf polyphone Künste aber mit vornehmer und doch eindringlicher Melodik und prachtvollem durch ein Soloquartett bereicherten Vokalsatz. Das Orchester besteht aus je vier Trompeten und Hörnern, Posaunen und Basstuba.

Mendelssohn hatte grosse Freude an der glanzvollen Ausführung und zündenden Wirkung seines Festgesangs. Aber zu A. v. Zuccalmaglio, den er nach Jahren als Mitwirkenden bei dem Feste wiedersah, äusserte er, das Lob abwehrend: „Offenherzig zu reden, anerkenne ich nur ein einziges Werk, das alle übrigen, welche wir gehört haben, vollkommen aufwiegt, vor dem wir Komponisten uns alle in Demut zu neigen haben, und dieses ist Mozarts Hymne an Isis und Osiris aus der Zauberflöte.“[237])

3. Der „Elias“.

Schon am 1. September 1844 war Mendelssohn aufgefordert worden, die Direktion des Musikfestes in Birmingham im August 1846 zu übernehmen und hatte es zwar abgelehnt, das ganze Fest zu leiten, aber versprochen, seinen „Elias“ dabei zur ersten Aufführung zu bringen. Inzwischen hatte das Comité

Moscheles zum Leiter des Festes gewählt, der damit seine künstlerische Tätigkeit in England abschloss. Zwischen beiden Freunden entspann sich nun ein reger Briefwechsel über die bevorstehende Eliasaufführung; in einem Brief vom 26. Juni 1846 legt Mendelssohn entschiedene Verwahrung ein gegen die vom Comité beabsichtigte Ausschliessung einiger Orchestermitglieder, die sich 1844 gegen ihn verletzend benommen hatten.

„Mir ist nichts verhasster, als alte abgetane Zänkereien wieder aufzuwärmen"

heisst es in dem für Mendelssohns Herzensgüte bezeichnenden Schreiben. Am 18. August traf er zum neuntenmal in London ein und hielt tags darauf eine Klavierprobe in Moscheles' Haus ab. Dieser folgten zwei Orchesterproben in den Hanover-Square-Rooms. Am Sonntag den 23. August. fuhren alle Mitwirkenden nach Birmingham, am 26. August fand in der Stadthalle vor einem zweitausendköpfigen, andächtig lauschenden Publikum die erste Aufführung des „Elias" statt, die zu einem glänzenden Triumph für den dirigierenden Meister wurde. Während sonst alles Applaudieren bei diesen Festen streng verpönt war, mussten vier Chöre und vier Arien unter Klatschen und Beifallssturm wiederholt werden. Der deutsche Sänger Josef Staudigl war ein vortrefflicher Elias, der junge englische Tenorist Lockey sang die As-dur-Arie „Dann werden die Gerechten leuchten" so ergreifend, dass Mendelssohn Mühe hatte, seine Rührung zu bemeistern und „ordentlich Takt zu schlagen". Für die Sopranpartie hatte der Meister vergebens gehofft, Jenny Lind zu gewinnen, deren Eigenart ihm bei der Konzeption der berühmten H-moll-Arie „Höre Israel" zweifellos vorgeschwebt hat. Die mangelhafte Leistung der Sopranistin war fast der einzige dunkle Punkt der im übrigen glänzenden Aufführung, über die Mendelssohn in zwei Briefen an seinen Bruder Paul und Frau Dr. Frege (26. August und 31. Oktober 1846) ausführlich berichtete. Im weiteren Verlauf des Festes, bei dem Mendelssohn auch noch für den plötzlich unwohl gewordenen Moscheles mehrere Proben abhielt, ereignete sich ein hübscher Zwischenfall. Die Stimmen eines kleinen, in den Textbüchern gedruckten Rezitativs aus einem Händelschen Anthem waren nicht bei der Hand.

„Mendelssohn half aus, indem er in einem Nebensaale, während die vorhergehenden Stücke des Konzerts gemacht wurden, das Rezitativ komponierte, instrumentierte und die Stimmen kopierte; diese wurden dann — die Tinte nur halb getrocknet — ohne Probe von dem Orchester vortrefflich gespielt, und das Publikum merkte nichts."

„So macht's ein Mendelssohn" schliesst Moscheles seinen Bericht über diese Episode.[238])

In der Mitte des September traf Mendelssohn wieder in Leipzig ein und machte sich zum grössten Erstaunen seiner Freunde sofort an eine gründliche Umarbeitung des „Elias", ein Beweis, wie wenig selbst ein berauschender Erfolg seine immer rege Selbstkritik einzuschläfern vermochte. Moscheles' Frage: „Das schöne Werk soll also noch schöner werden?" bejahte er unbedingt und an Klingemann schrieb er am 6. Dezember 1846:

„Die Stücke, die ich bis jetzt umgearbeitet habe, zeigen mir doch wieder, dass ich recht habe, nicht eher zu ruhen, bis solch ein Werk so gut ist, wie ich's nur irgend machen kann."

Ueber die Einzelheiten dieser sehr einschneidenden Umarbeitung gibt eine Artikelreihe von Josef Bennett in der englischen Zeitschrift „The Musical Times" (1. Oktober 1882 bis 1. April 1883) genauen Aufschluss. Bennet konnte für seine Arbeit die heute vorliegende endgültige Fassung des Elias mit der handschriftlichen Partitur vergleichen, die Mendelssohn in Birmingham benutzte und

die später in den Besitz der Firma Novello, Ewer and Co. überging. Einige daraus auf rätselhafte Weise verschwundene Blätter ergänzte der Uebersetzer Bartholomew durch Zusammenstellung aus den Stimmen. Wer in die Werkstätte des Genius einen tiefern Einblick tun will, sei auf Bennetts wertvolle Artikel verwiesen.

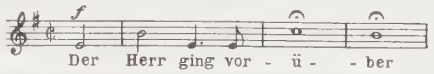
Nach der Umarbeitung wurde der „Elias“ bei Simrock in Berlin als op. 70 im Juli 1847 herausgegeben. Während Mendelssohns Zeitgenossen im allgemeinen geneigt waren, den „Paulus“ über den „Elias“ zu stellen, hat sich in der Wertschätzung der Gegenwart eine Verschiebung zu Gunsten des späteren Werkes vollzogen. Die oft hervorgehobene, zweifellos richtige Tatsache, dass der Apostel Paulus als Persönlichkeit unserem Interesse näher steht, als der Prophet Elias, hat schon Otto Jahn mit Recht als unmassgeblich für die künstlerische Bewertung beider Werke zurückgewiesen. Die Kraft der musikalischen Anschauung, der innere geistige Reichtum steht bei beiden wohl auf gleicher Höhe. Aber die schärfere dramatische Ausdrucksweise, der im ganzen strenger durchgeführte oratorische Stil des „Elias“ scheinen dem musikalischen Empfinden der Neuzeit näher zu liegen. Der Text des Werkes ist ausschliesslich dem alten Testament entnommen, ohne sich indess so streng an den biblischen Wortlaut zu binden, wie der des „Paulus.“ Auf den Choral ist gänzlich verzichtet, das epische Element der Erzählung ist mit Ausnahme der Erscheinung des Herrn und der Himmelfahrt des Elias ganz ausgeschaltet und auch in diesen beiden Ausnahmefällen dem Chor übertragen, der hier mehr anschaulich schildert als historisch erzählt. Dagegen ist der dramatische Fortgang der Handlung auch im „Elias“ mit lyrisch-betrachtenden Elementen durchsetzt, ja dem Schluss des Ganzen ist durch den prophetischen Hinweis auf das Christentum ein besonderer symbolischer Charakter gegeben. Wir sehen also auch hier den nachwirkenden Einfluss der Bachschen Passionen, der den Meister von einer puristischen Auffassung des Oratorienstils entfernte, wenn er sich auch durch Verzicht auf die fortlaufende Erzählung mehr der Weise Händels näherte. Was ihm dadurch an Geschlossenheit des Baues verloren ging, ersetzte er reichlich durch die grössere dramatische Schlagkraft einer Handlung, bei der alle Personen redend eingeführt werden. Ueber die Einzelheiten der Entstehung des Eliastextes muss hier auf Mendelssohns Briefwechsel mit Schubring verwiesen werden, der acht Jahre hindurch (1838—1846) dem Freunde bei der Gestaltung des Buches unermüdlich geholfen hatte.

Gleich Händels „Israel“ setzt der „Elias“ mit einem kurzen Rezitativ ein. Von feierlichen Bläserakkorden begleitet, denen sich zweimal ein unheimlich drohender Paukenwirbel zugesellt, verkündet Elias im Namen des Herrn, dass jahrelang weder Tau noch Regen kommen solle. Die nun folgende Ouvertüre (D-moll, 𝄵) bildet also nicht die Einleitung des Ganzen, sondern schildert in charakteristischer Tonsprache den soeben verkündigten, auf dem Lande lastenden Fluch. Der Form nach eine meisterhaft gearbeitete Fuge, drückt sie in dem von den Bässen pianissimo intonierten Hauptthema ein dumpfes Angstgefühl aus, während der chromatisch gewundene Kontrapunkt wie eine hoffnungslose Klage dahinschleicht. Nachdem sich die düstre Stimmung bis zum Ausbruch der Verzweiflung gesteigert hat, leitet ein leidenschaftlicher Sechzehntelgang der Geigen, der sich im letzten Takt zu Achteln erbreitert, in den gewaltigen ersten Chor (D-moll, 𝄵) über. Dem mächtigen Wehegeschrei des Volkes: „Hilf Herr, willst Du uns denn gar vertilgen?“ folgt ein schönes Fugato „Die Ernte ist vergangen, der Sommer ist dahin“. Die ganze Stufenleiter von hoffnungsloser Resignation bis zu verzweifelter Empörung wird in diesem gross-

artigen Tongemälde durchlaufen. Ein kurzes Chorrezitativ, das die trostlose Lage des verschmachtenden Volkes schildert, leitet zu dem Duett mit Chor (A-moll, $^2/_4$) über. Während zwei Frauenstimmen klagen „Zion streckt ihre Hände aus", wirft der Chor, unisono zwischen Frauen- und Männerstimmen abwechselnd, in der Art eines ostinato eine kurze psalmodische Weise „Herr, höre unser Gebet" dazwischen. Die weiche Klangfarbe des Orchesters (ohne Oböen und Trompeten) steigert die melancholische Wirkung dieses eigentümlichen, harmonisch äusserst feinen Tonstücks. Da ermahnt Obadja (Tenor) das Volk, im Herzen Busse zu tun mit den Worten „Zerreisset eure Herzen und nicht eure Kleider" und spricht in der folgenden Es-dur-Arie „So ihr mich von ganzem Herzen suchet" in einigen Tönen das Vertrauen auf Gottes Barmherzigkeit aus. Das Volk aber, an Gottes Gnade verzweifelnd, bricht in dem folgenden C-moll-Chor in die Worte aus „Aber der Herr sieht es nicht, er spottet unser" und wiederholt den Fluch des Elias mit seinen verminderten Quintenschritten zu den Worten „Der Fluch ist über uns gekommen". Aber an die Schilderung des rächenden und strafenden Gottes, der der Väter Missetat an den Kindern heimsucht, schliesst sich, warm und edel ausströmend, der weihevolle Schlussgesang in C-dur „und tue Barmherzigkeit an vielen Tausenden, die mich lieb haben und meine Gebote halten". Die nächste Szene zeigt uns Elias in der Wüste, wohin er sich auf das Gebot des Herrn, das eine Engelstimme (Alt) verkündet, gewendet hat. Das herrliche Doppelquartett (G-dur, 𝄴) „Denn er hat seinen Engeln befohlen über Dir" verheisst ihm den Schutz der göttlichen Vorsehung. Danach gebietet der Herr wiederum durch die Stimme des Engels dem Elias gen Zarpath zu gehen. Die nun folgende Episode mit der Witwe (E-moll $^6/_8$), deren gestorbenen Sohn Elias durch die Kraft seines Gebets wieder zum Leben erweckt, fällt zwar ein wenig aus dem Rahmen der Handlung, hat aber darin ihre besondere Bedeutung, dass sie den Propheten als wundertätiges Werkzeug der göttlichen Allmacht auch dem Elend des einzelnen gegenüber zeigt. Auch musikalisch bildet sie einen wünschenswerten und wirksamen Gegensatz zu der Entfaltung der Chormassen. Von der Leidenschaftlichkeit der in ihrer Verzweiflung und in ihrem Jubel gleich überschwänglichen Frau hebt sich die milde Würde des Propheten um so eindringlicher ab. Sehr schön ist die weiche E-dur-Cantilene seines Gebets und äusserst wirkungsvoll kontrastiert die dreimal wiederholte und gesteigerte Anrufung Gottes mit den ungläubigen Einreden der Witwe. An das vollzogene Wunder der Auferweckung schliesst sich ein kurzer Zwiegesang, der mit den Worten „Wohl dem, der den Herrn fürchtet" in den klangschönen G-dur-Chor auf denselben Text mündet. Dieser Episode folgt der dramatische Höhepunkt des Werkes, die Szene mit den Baalspriestern. In einem Rezitativ verkündet Elias, dass er sich dem Könige zeigen wolle und der Herr wieder regnen lassen werde. Nach kurzer erregter Wechselrede zwischen dem König und Elias, gegen den auch das Volk Partei nimmt, fordert der Prophet die Baalspriester zu einem Gottesurteil heraus: „Welcher Gott nun mit Feuer antworten wird, der sei Gott". In lebhafter Szenenfolge, wobei kurze, charakteristisch gefarbte Chorsätze der Baalspriester mit herausfordernden, schliesslich zu ätzendem Hohn gesteigerten Rezitativen des Elias abwechseln, wird die Situation immer schärfer gespannt. Mit einem siegesgewissen Doppelchor (F-dur), nur von Bläsern begleitet, beginnen die Heiden, um schliesslich in ein wild aufgeregtes, verzweifeltes Geschrei, das wirbelnde Streicherfiguren umtosen, auszubrechen. Mit den kurzen Rufen: „Baal, gib uns Antwort!", die mehrfach von spannenden Generalpausen unterbrochen sind, reisst der Chor der Baalspriester plötzlich ab, und nun spricht Elias in ruhiger Würde die Worte „Kommt her, alles Volk, kommt her zu mir" und erhebt seine Stimme zu dem innigen Gebet (Es-dur, 𝄴) „Herr Gott Abrahams", dessen Eindruck noch durch ein choralartiges Soloquartett „Wirf dein Anliegen auf den Herrn" vertieft wird. Dann bittet Elias in einem kurzen feierlichen Rezitativ den Herrn, die Feuerflammen herabzusenden, mit einem mächtigen Donnerschlag vollzieht sich das Wunder, und das erschütterte Volk ruft in einem stürmisch bewegten Chor (E-moll, 𝄴) „Das Feuer fiel herab, die Flamme frass das Brandopfer" und preist in einem breiten, homophonen Schlussgesang die Macht des

eifrigen Gottes Jehovah. Elias gebietet nun die Baalspriester zu schlachten und stimmt einen eifernden Triumphgesang von fanatischer Unerbittlichkeit und Schärfe an „Ist nicht des Herrn Wort wie ein Feuer“ (A-moll, 𝔠), eine der kernigsten und leidenschaftlichsten Arien, die Mendelssohn geschaffen hat. In wundervollem Gegensatz hierzu spricht das folgende Altarioso (E-moll, $^2/_4$): „Weh ihnen, dass sie von mir weichen!“ die Bekümmernis über die Abtrünnigen in einem edlen, schlichten Klagegesang aus. Im weiteren Verlauf der Handlung bittet Obadja den Elias, von Gott Regen zu erflehen. Der Prophet erfüllt die Bitte in einem ausdrucksvollen As-dur-Satz, der weich und dunkel — ohne Flöten, Oboen, Klarinetten und Violinen — instrumentiert ist. Die Schlussworte werden vom Chor mit reicherer, hellerer Instrumentalbegleitung wiederholt. Elias gebietet nun einem Knaben, nach Regen auszuschauen. Dieser antwortet in den Tönen des C-dur-Dreiklanges „Ich sehe nichts, der Himmel ist ehern über meinem Haupte.“ Dazu hält die Oboe allein ein langhallendes C aus, dem im Schlussakkord Flöte und Klarinette die Oktave und die Terz hinzufügen. Zum zweiten Mal sprechen Elias und der Chor das Bittgebet — der Knabe gibt die gleiche Antwort und wiederholt sie auf Elias dringlichere Frage ein drittes Mal. Aber Elias fleht mit noch gesteigerter Inbrunst und ruft, von Posaunenklängen begleitet, mit höchster Begeisterung und Kraft: „Gedenke, Herr, an deine Barmherzigkeit!“ Da kündet der Knabe, dass eine kleine Wolke, aus dem Meere aufsteigend, anwächst und den Himmel überzieht, und das Volk jubelt mit Dankesworten dem brausenden Regen entgegen, der in reicher Tonmalerei vom Orchester geschildert wird. An ein kleines Rezitativ des Elias „Danket dem Herrn, denn er ist freundlich, und seine Güte währet ewiglich“ schliesst sich der prachtvolle Schlusschor des ersten Teils (Es-dur, $^3/_4$), eine Tondichtung von Händelscher Grösse und Ausdrucksgewalt. Dem Dankesjubel des ersten Themas folgt eine grandiose Schilderung der brausenden Wasserwogen, die aber noch überboten wird durch die überwältigende Kraft und Eigentümlichkeit der Harmonieen zu den Worten: „Doch der Herr ist noch grösser in der Höhe“. Der volle Glanz des Orchesters und der Orgel ist über dieses gewaltige Stimmungsbild ausgegossen. Der zweite Teil beginnt mit der schönen Sopranarie „Höre Israel“, die in ihrem zart melodischen ersten Teil (H-moll, $^3/_8$) ermahnt, auf des Herrn Stimme zu hören und in dem feurigen Dursatz ($^3/_4$) die göttliche Stimme selbst trostverheissend zum Ausdruck bringt. Der folgende, breit angelegte Chor (G-dur, 𝔠) „Fürchte dich nicht“ setzt diese Verheissung der göttlichen Gnade und Barmherzigkeit fort; seine Mitte bildet ein Fugato zu den Worten „Ob tausend fallen zu deiner Seite, so wird es doch dich nicht treffen“. Es folgt nun die Szene am Hof des Königs Ahab, dem Elias in einem feierlichen Rezitativ das Strafgericht Gottes ankündigt. In kurzen, zornbebenden Sätzen stachelt die Königin das Volk gegen den Propheten auf, die leicht entflammte Menge spricht in lebhafter Wechselrede der Herrscherin ihre Anklagen nach und fordert in einem wildbewegten Chor mit schreienden Dissonanzen den Tod des Elias. Die Charakteristik des fanatisch erregten Judenvolkes erinnert hier lebhaft an ähnliche Szenen des „Paulus.“ In einem Rezitativ, das in ein kurzes, warm empfundenes Arioso ausklingt, ermahnt Obadja den Propheten, vor der Wut des Volkes in die Wüste zu fliehn. Elias folgt dem Rat und spricht in der berühmten Fis-moll-Arie mit obligatem Cello seinen tiefen Schmerz über die Vergeblichkeit seines Wirkens und seine Lebensmüdigkeit aus; auch der lebhafte Mittelsatz ist nur von Unmut über ein im Kampf gebrochenes, verfehltes Leben erfüllt. Wie nun Elias unter dem Wacholder in der Wüste einschlummert, spenden ihm Engelstimmen himmlischen Trost in dem lieblichen Terzett ohne Begleitung: „Hebe deine Augen auf“ (D-dur, $^2/_4$). Auch der folgende Chor (D-dur, 𝔠) „Siehe, der Hüter Israels“ hält diese tröstlich milde Stimmung fest. Er ist in seiner zarten Innigkeit, mit dem schön geführten Gegenthema in Fis-moll und der Feinheit seiner Instrumentation eine echt Mendelssohnsche Eingebung. Durch eine Engelstimme (Alt) gebietet nun der Herr dem Elias, vierzig Tage und vierzig Nächte bis an den Berg Horeb zu gehen. Elias aber gibt noch einmal in einem leidenschaftlichen Rezitativ mit Anklängen an das Allegro der Fis-moll-Arie seiner Verzweiflung über die Ver-

geblichkeit seiner Lebensarbeit Ausdruck und schliesst mit dem bekümmerten Ausruf „O, dass meine Seele stürbe!“ Doch der Engel giesst mit den Worten „Sei stille dem Herrn und warte auf ihn“ milden Trost in seine Seele. Diese kurze C-dur-Arie ist ein klassisches Muster geläuterter und von schlichter Herzensinnigkeit durchtränkter Tonsprache. In der Singstimme den Umfang einer Oktave nur wenig überschreitend, nur vom Streichorchester und einer Flöte begleitet, ist das kleine Stück doch durch seinen inneren Reichtum von tiefer Wirkung. Dieselbe Empfindung frommen Gottvertrauens spricht der folgende Chor (F-dur, 𝄵): „Wer bis an das Ende beharrt“ in edler Einfachheit aus. Nun wendet sich Elias in einem kurzen Rezitativ zu Gott; die Worte „Meine Seele dürstet nach Dir wie ein dürres Land“ werden in der Streichorchesterbegleitung durch einen leisen Anklang an die Klage des verschmachtenden Volkes im ersten Chor geistvoll illustriert. Eine Engelstimme (Sopran) kündigt nun dem Elias das Nahen des Herrn an und gebietet ihm sein Antlitz zu verhüllen. Mit hervorragender Kraft der Anschauung ist in dem folgenden, der Form nach erzählenden Chor (E-moll) die Erscheinung des Herrn geschildert. Mit dem gesamten Aufgebot der orchestralen Kräfte und glücklicher Verwendung der kanonischen Form im chorischen Teil werden uns die drei gewaltigen Naturerscheinungen des Sturmwindes, des Erdbebens und des Feuers vorgeführt. Die ersten beiden dieser Bilder werden durch das unisone Motiv



eingeleitet und durch einen kurzen, nur von der Orgel begleiteten pianissimo-Chorsatz „Aber der Herr war nicht im Sturmwind (Erdbeben)“ abgeschlossen. Dieser Satz wird das dritte Mal nach der Erscheinung des Feuers breiter ausgeführt und vom vollen Orchester begleitet. Er schliesst spannend mit dem Terzquartakkord auf A, an den sich nun zu den Worten „und nach dem Feuer kam ein stilles, sanftes Sausen“ ein zartes und geheimnissvolles E-dur anschliesst, dessen anfangs breite Akkorde sich bald in eine sanft wogende Achtelbewegung des Streichorchesters auflösen. So werden die Schlussworte „Und in dem Säuseln nahte sich der Herr“ in anschaulicher Tonmalerei zu einem stimmungsvollen Ausklang des reich gegliederten Chores, dem in dem folgenden achtstimmigen Gesang der Engel „Heilig ist Gott der Herr“ (G-dur, 𝄵) als Krönung noch ein seraphischer Hymnus von feierlichem Glanz angefügt ist. Der nun folgende Schluss des Werkes musste notwendig eine Abschwächung der Wirkung herbeiführen. Wir sehen nicht mehr den tatkräftigen Eiferer, sondern den lebensmüden Greis vor uns, und die friedliche Gottergebenheit seiner schönen letzten Arie (F-dur, $^{6}/_{4}$) steht in unüberbrückbarem Gegensatz zu den Worten des folgenden Chores (F-moll, 𝄵) „Und der Prophet Elias brach hervor wie ein Feuer“. Ebenso unvermittelt ist eben diesem Chor als Schluss die kurze, an sich sehr charakteristische Schilderung der Himmelfahrt des Propheten angefügt. Sie ist musikalisch durch einen Halbschluss mit der folgenden Tenorarie (As-dur, 𝄵) verknüpft, deren Text „Dann werden die Gerechten leuchten“ indessen inhaltlich schlecht zu dem Vorhergegangenen passt. Mit dieser warm empfundenen und melodisch reizvollen Arie beginnt der „messianische“ Schluss des Oratoriums, der seinen Höhepunkt in dem ernsten und feierlichen Chor „Aber einer erwacht um Mitternacht“ (D-dur, 𝄵) erreicht. Das folgende Soloquartett „Wohlan alle, die ihr durstig seid“ (B-dur, 𝄵) ein schöner stimmungsvoller Vokalsatz, fällt textlich etwas aus diesem Rahmen heraus. Dagegen weist die breite Einleitung des Schlusschores wieder bestimmt auf die Herrlichkeit des messianischen Reiches hin, und die glänzende Fuge „Herr unser Herrscher, wie herrlich ist dein Name“ (D-dur) gibt dem Werk einen kraftvollen und würdigen Abschluss.

4. „Und wie Achill sankst du in deinem Ruhme.“

Neben der Umarbeitung des Elias war Mendelssohn im Herbst 1846 mit verschiedenen kleineren Arbeiten beschäftigt; im Auftrage des preussischen Königs komponierte er eine (ungedruckt gebliebene) deutsche Liturgie für Doppelchor.

Das schwungvolle „Lied für die Deutschen in Lyon“ für Männerchor, op. 76, No. 3 — Lyon war die Heimat seiner Frau — entstand im Oktober 1846. Die Gewandhauskonzerte leitete er im Winter 1846/47 mit Gade in regelmässiger Abwechslung und brachte unter anderm Schumanns C-dur-Sinfonie zur ersten Aufführung (5. Nov. 1846). In dem ersten Teil desselben Konzerts wiederholte er auf stürmisches Verlangen des Publikums Rossinis Tellouvertüre; das wurde von übelwollenden Leuten als Rücksichtslosigkeit gegen die inhaltschwere Novität des Abends, ja als Demonstration gegen Schumann aufgefasst, und der Referent des Leipziger Tageblatts fühlte sich veranlasst, dem Dirigenten für diese Wiederholung „mosaische“ Gründe unterzuschieben. Aufs äusserste gereizt, verweigerte Mendelssohn im ersten Zorn seine Mitwirkung in Frau Schumanns Konzert am 16. November, aber, durch Schumanns schnell versöhnt, dirigierte er dann doch an diesem Abend die C-dur-Sinfonie zum zweiten Male. Von seinen eigenen Werken führte er in diesem Winter nur die „Meeresstille“, die A-moll-Sinfonie und die B-dur-Arie op. 92 (mit Sophie Schloss) auf. Im Oktober war er in längere briefliche Verhandlungen mit Lumley, dem Pächter von Her Majesty's Theatre in London, über ein von Scribe zu schreibendes Opernbuch nach Shakespeares „Sturm“ eingetreten. Aber es wurde nichts daraus, und er griff nun wieder auf einen Opernstoff zurück, den ihm Geibel nach der Loreleysage bearbeitet hatte. Obgleich er auch von diesem Libretto keineswegs ganz befriedigt war, begann er doch es in Musik zu setzen. Auch beschäftigte er sich mit der Komposition eines neuen Oratoriums „Christus“. In dieser Zeit ging er mit dem Gedanken um, seinen Leipziger Wirkungskreis aufzugeben, sich ein Haus in Frankfurt zu bauen, daselbst im Sommer zu bleiben und den Winter in Berlin mit seinen Geschwistern zu verleben. Am 3. Februar 1847 wurde zum letzten Mal sein Geburtstag in heiterster Weise begangen; man stellte unter anderm in Moscheles Hause das Wort „Gewandhausorchester“ in Charadenform durch lebende Bilder dar, wobei Joachim als „Paganini“ und Moscheles als Köchin verkleidet mitwirkten. Am 18. März 1847 leitete Mendelssohn zum letzten Mal ein Gewandhauskonzert; mit dem letzten Takt von Marschners Ouvertüre zum „Vampyr“ legte er seinen Taktstock nieder, und auch als Begleiter hörte man ihn im Gewandhaus an diesem Abend zum letzten Male. Am Charfreitag, 2. April 1847 leitete er in der Paulinerkirche eine glänzende Aufführung seines „Paulus“ und bald darauf ging er zum zehnten und letzten Male nach England, von Joachim begleitet. Am 12. April traf er bei Klingemanns in London ein. Er war von der Londoner Sacred Harmonic Society aufgefordert worden, drei Aufführungen seines „Elias“ in der neuen Fassung zu leiten. Sie fanden am 16., 23. und 28. April in Exeter Hall statt, eine vierte folgte am 30. Am 23. waren auch die Königin und der Prinzgemahl unter den Zuhörern. Bei dieser Gelegenheit schrieb Prinz Albert die nachstehenden Worte in sein Textbuch und schickte sie dem Meister als Andenken zu:

„Dem edlen Künstler, der, umgeben von dem Baalsdienst einer falschen Kunst, durch Genius und Studium vermocht hat, den Dienst der wahren Kunst wie ein andrer Elias treu zu bewahren, und unser Ohr aus dem Taumel eines gedankenlosen Tönegetändels wieder an den reinen Ton nachahmender Empfindung und gesetzmässiger Harmonie zu gewöhnen, — dem grossen Meister, der alles sanfte Gesäusel, wie allen mächtigen Sturm der Elemente an dem ruhigen Faden seines Gedankens vor uns aufrollt, — zur dankbaren Erinnerung geschrieben von

Buckingham Palace. Albert.“

Zwei weitere Aufführungen des „Elias“ leitete Mendelssohn in Manchester (20. April) und in Birmingham (27. April). Am 26. dirigierte er im „Philharmonic“ die Sommernachtstraummusik und die schottische Sinfonie und spielte Beethovens G-dur-Konzert mit glänzendem Erfolge. Zu einem Freunde äusserte er nach dem Konzert „Ich wollte gern gut spielen, denn es waren zwei Damen da, denen ich besonders zu gefallen wünschte: die Königin und Jenny Lind.“ Auch spielte er wieder in Buckingham Palace der Königin und dem Prinzgemahl länger als zwei Stunden vor. Am 4. Mai trug er in der Beethoven Quartet Society Beethovens C-moll-Variationen auswendig vor und spielte sein eignes C-moll-Trio und ein Lied ohne Worte. Auch bei dem preussischen Gesandten Bunsen, seinem alten Gönner, liess er sich mehrfach in Gesellschaft hören.

Aquarell von Felix Mendelssohn Bartholdy (Kirche in Unterseen),
von der letzten Schweizer Reise (1847).
(Im Besitz von Frau Lili Wach, geb. Mendelssohn Bartholdy in Leipzig.)

Sehr erschöpft verliess er London am 8. Mai und fuhr über Calais, Ostende und Köln nach Frankfurt. In Herbesthal wurde er durch den Uebereifer eines Polizeibeamten, der auf einen Dr. Mendelssohn — vermutlich den Hauptakteur des Hatzfeld-Lassalleschen Kassettenprozesses — fahndete, längere Zeit in unliebsamer Weise aufgehalten. In Frankfurt traf ihn ein furchtbarer Schlag, die Nachricht von dem plötzlichen Tode seiner geliebten Schwester Fanny. Am Freitag, den 14. Mai war sie inmitten einer Chorprobe für ihre Sonntagsmatinée am Klavier plötzlich unwohl geworden, die Hände versagten ihren Dienst, Sprache und Bewusstsein schwanden, um 11 Uhr nachts war alles vorbei; ein Bluterguss in das Gehirn hatte sie getötet. Als Felix die Kunde erhielt, brach er mit einem Aufschrei zusammen und blieb längere Zeit regungs- und empfindungslos liegen. Von diesem Schlag erholte er sich nicht wieder, ja, es ist wahrscheinlich, dass diese heftige und plötzliche Gemütsbewegung seinen eignen frühen Tod herbeigeführt hat. Er hatte in seinem lieben „Kantor mit den dicken Augenbraunen“ ein Stück seiner selbst, den guten Genius seiner

goldenen Jugendtage verloren, und durch alle seine Briefe aus dieser Zeit klingt ein gebrochener, melancholischer Ton. Im Juni ging er mit seiner ganzen Familie nach Baden-Baden, wohin auch Hensel und sein Bruder Paul kamen; dann wandte er sich nach der Schweiz, wo er eifrig zeichnete und aquarellierte. Die längste Zeit verbrachte er in Interlaken, wo er mit den Seinen bis zum September blieb. Trotz seinem erschütterten Nervensystem und häufigen Kopfschmerzen begann er nun wieder rastlos zu schaffen. In Baden-Baden vollendete er die erste und dritte der acappella-Motetten für Solo und Chor, op. 63; die zweite hatte er schon im April 1846 in Leipzig komponiert.

Alle drei gehören zu Mendelssohns besten kirchlichen Chorwerken; die bedeutendste ist No. 3: „Mein Herz erhebet Gott den Herrn", ein höchst kunstreicher und schwieriger Vokalsatz, der sich in mehrere Teile gliedert und in einer glänzenden Fuge gipfelt. Einfacher, aber von wundervollem Fluss und Wohlklang des Satzes ist No. 1: „Herr, nun lässest Du Deinen Diener in Frieden fahren", während No. 2: „Jauchzet dem Herrn, alle Welt" trotz grösserem Aufgebot kontrapunktischer Kunst doch nicht die einfach-kräftige Wirkung der oben besprochenen C-dur-Komposition desselben Textes erreicht. Alle drei Motetten schliessen mit einem schlichten, meist homophon gehaltenen „Gloria patri" ab.

Hatte sich der Meister bei diesem Werk aus den Kümmernissen des Lebens in die reine Welt der kirchlichen Vokalmusik geflüchtet, so finden wir in dem düstern, im September 1847 in Interlaken beendeten F-moll-Streichquartett op. 80 einen unmittelbaren Nachklang seines durch Fannys Tod tief erschütterten Seelenzustandes. Moscheles, dem Mendelssohn das Werk aus dem Manuskript vorspielte, bemerkt dazu in seinem Tagebuch „Alle vier Stücke sind in F-moll". Das ist nun zwar nicht wörtlich richtig, da das Adagio formell in As-dur steht; aber der Charakter der Durtonart ist besonders im Anfang des Satzes so unbestimmt und schwankend, die Ausweichungen nach Moll so zahlreich, dass dieser Gedächtnisfehler bei Moscheles, selbst bald nach dem Hören erklärlich, ja sogar charakteristisch erscheint.

Der erste Satz (Allegro vivace assai) trägt das Gepräge leidenschaftlicher Zerrissenheit und hellt sich nur in dem schönen As-dur-Thema zu einem vorübergehenden Lichtblick auf. Der zweite, die Stelle des Scherzo einnehmende Satz (Allegro assai, $^3/_4$) hält an der Stimmung innerer Unrast und Leidenschaft fest, sowohl durch die ruhelose Synkopierung des Hauptthemas wie durch die melancholische Färbung des Trios, in dem die Geigen in tiefer Lage über einer Art ostinato der Bratsche und des Cello einen fast Brahmsisch angehauchten Klagegesang anstimmen. Weich und innig, wie ein wehmütiger Nachklang entschwundenen Glücks strömt das Adagio ($^2{}_4$) dahin. Das frei geformte, interessante Finale (Allegro molto, $^2/_4$) — mehr ein Capriccio als ein streng gegliederter Quartettsatz — zeigt eine bei Mendelssohn seltene, modern wirkende Sprunghaftigkeit der Modulation, aber viele feine und geistreiche Züge. Das ganze Quartett nimmt durch die streng festgehaltene einheitliche Grundstimmung, mit der die zuweilen rhapsodische Freiheit der Form eigentümlich kontrastiert, in Mendelssohns Kammermusik eine Sonderstellung ein.

Ausser diesem schönen, leider nur wenig gespielten Werk entstammen dem Jahr 1847 noch zwei Sätze eines unvollendeten Streichquartetts, die zusammen mit der bereits erwähnten Es-dur-Fuge und einem 1843 komponierten E-moll-Capriccio aus dem Nachlass als op. 81 erschienen.

Das Andante sostenuto (E-dur, $^2/_4$), ein nicht besonders gewähltes Thema mit sechs Variationen macht mehr den Eindruck einer Studie. Dagegen atmet das Scherzo (A-moll, $^6/_8$) ganz den Geist des Sommernachtstraumkomponisten; es ist ein Kabinettstück von sprudelnder Erfindung und reizender Filigranarbeit.

Das Capriccio (E-moll, $^{12}/_{8}$) besteht aus einer sehr wohlklingenden, etwas italienisierenden Einleitung und einer kunstreichen, aber teilweise trockenen Fuge, die der Komponist in dieser Form wohl kaum für die Oeffentlichkeit bestimmt hat.

Seine Hauptarbeit in den letzten Lebensmonaten gehörte der von Geibel gedichteten Oper „Loreley", von der das ganze Finale des ersten Aktes, ein Ave Maria und ein Winzerchor aus dem Nachlass als op. 98 erschienen sind; ein Marsch und die Anfänge von drei anderen Stücken der Oper blieben Manuskript. Das in seinem innersten Kern undramatische, wenn auch durch reichen Wohllaut der Sprache ausgezeichnete Libretto würde dem Meister schwerlich den ersehnten Opernerfolg verschafft haben. Denn auch die hohe Schönheit des vollendeten Finales ist im Konzertsaal stets weit eindringlicher zur Geltung gekommen, als bei den gelegentlichen szenischen Aufführungen. Dass Mendelssohn von der Dichtung noch keineswegs zufriedengestellt war, ist bereits erwähnt worden. Noch am 27. Februar 1847 sagte er in Dresden zu Devrient von dem Buch „Nenne mich nicht wieder eigensinnig und grillig, wenn ich Dir sage: so kann ich es nicht komponieren." Aber es ist bezeichnend für ihn selbst, dass er keineswegs zuerst an die Komposition der wenigen wirklich dramatischen Momente in der Hochzeitsszene des ersten Aktes ging, sondern sich von dem in breiter Situationsmalerei schwelgenden, mit lyrischen Elementen reich durchsetzten Finale zunächst anregen liess. Die phantastische Märchenstimmung der Geisterwelt des Rheins, die leidenschaftliche Liebesklage der Leonore lockten ihn zumeist und für sie hat er ergreifende und charakteristische Töne gefunden.

Insbesondere gehört das erste grosse Solo der Leonore (Fis-moll, $^{12}/_{8}$) zu seinen leidenschaftlichsten und grossartigsten Schöpfungen. Die Beschwörung der Rheingeister („So ruf' ich euch"), bei der sich die Stimme mit einem kühnen Sextensprung zum zweigestrichenen Ais hinaufschwingt und dröhnende Posaunenklänge sich in das Wogen des Streichorchesters mischen, ist von so erschütternder Kraft, dass die Vorliebe aller „dramatischen" Sängerinnen für diese Szene begreiflich erscheint. Mendelssohn hatte die Rolle der Leonore Jenny Lind zugedacht und sie ersichtlich mit grösster Liebe gestaltet und ausgearbeitet. Von ganz besonderem Stimmungszauber sind die kurzen Rezitative, in denen Leonore verspricht, ihre Liebe zu opfern und als Braut dem Rhein anzugehören. Bei der Gestaltung der Geisterchöre befand sich Mendelssohn in seinem eigensten Element. Das grosse, durch Piccoloflöte und grosse Trommel verstärkte Orchester ist mit vollendeter Tonmalerei behandelt, der Chorsatz von hinreissendem Schwung. Auch das kurze Ave Maria (B-dur, $\mathbf{C}$) für Frauenchor mit Sopransolo ist ein kleines Meisterwerk. Das Hallen der Abendglocken wird durch ein von vier Hörnern während des ganzen Stücks intoniertes F wiedergegeben, durch das Fehlen der Geigen und die tiefe Lage der Flöten ist der Orchesterklang weich und dunkel gefärbt. In ganz anderer Weise charakteristisch ist der Winzerchor behandelt, ein frisches Männerchorlied, zu dem die Quinten der Bässe und ein drolliges Begleitungsmotiv in den Fagotten, zweiten Geigen und Bratschen wie eine Dudelsackweise erklingen.

Jedenfalls lassen diese Fragmente bedauern, dass der Tod den Meister an der Vollendung des Werkes gehindert hat, das, wenn nicht eine zugkräftige Oper, so doch ein musikalisches Kunstwerk hohen Ranges geworden wäre. Dieselbe Empfindung erwecken auch die wenigen Bruchstücke des „Christus", (op. 97).

Aus dem ersten Teil der Geburt Christi liegen vor: ein Sopranrezitativ, ein eigenartiges Terzett der heiligen drei Könige (Tenor und zwei Bässe) mit Streichorchesterbegleitung ohne Geigen und ein wundervoller Chor (Es-dur, $\mathbf{C}$)

„Es wird ein Stern aus Jakob aufgehen", der mit dem Choral „Wie schön leuchtet der Morgenstern" abschliesst. Ueber all diesen Stücken ist eine lichte Adventsstimmung ausgebreitet. Von dem zweiten Teil, der das Leiden Christi behandeln sollte, sind die Szenen vor Pilatus, ein sich anschliessender Klagegesang des Chores „Ihr Töchter Zions" (G-moll, $^3/_4$) und ein Choral für Männerstimmen vorhanden. Hier kann Mendelssohns Werk dem Vergleich mit den gewaltigen Szenen der Bachschen Passionen nicht standhalten, wenn auch die dramatischen Chöre, besonders das „Kreuzige ihn" durch ihren meisterhaften Satz und das volle Aufgebot der orchestralen Mittel bedeutend und eigenartig wirken und der E-moll-Chor von echter, inniger Empfindung beseelt ist.

Am 9. September kam die Familie Mendelssohn aus der Schweiz nach Frankfurt zurück, verweilte dort einige Tage und traf am 17. September wieder in Leipzig ein, Felix gealtert und matt, aber wieder auflebend, wenn er am Klavier sass oder über Kunst und Künstler sprach. Er freute sich, dass sein Freund Julius Rietz als Kapellmeister am Leipziger Stadttheater tätig war und ahnte nicht, dass Rietz ein Jahr später auch im Gewandhaus an seiner Stelle stehen würde. Bald nach seiner Rückkehr ging Mendelssohn auf eine Woche nach Berlin, wo der Anblick des Trauerhauses und der noch unveränderten Zimmer Fannys viele schmerzliche Erinnerungen in ihm weckte und die günstige Wirkung der Schweizer Reise wieder in Frage stellte. Den Plan, am 3. Nov. in Berlin den Elias aufzuführen, musste er wegen seiner erschütterten Gesundheit endgiltig aufgeben. Auch an die Wiederaufnahme seiner Direktionstätigkeit im Gewandhause konnte er bei seinem nervösen Zustand nicht denken. Dem ersten Gewandhauskonzert unter Gades Leitung am 3. Oktober wohnte er als Zuhörer teilweise bei, um sein Violinkonzert von Joachim spielen zu hören. Eine Aufforderung, in Wien den Elias unter Mitwirkung von Jenny Lind am 14. November zu dirigieren, hatte er angenommen. Er beteiligte sich noch an den Aufnahmeprüfungen des Konservatoriums am 8. Oktober und schrieb Generalbassbeispiele an die Tafel. Am 9. Oktober besuchte er seine Freundin Frau Livia Frege, um sie zur Mitwirkung in der bevorstehenden Leipziger Eliasaufführung zu bestimmen und mit ihr das Liederheft op. 71 zusammenzustellen, dem er ursprünglich noch das später als op. 86, No. 6 erschienene „Altdeutsche Frühlingslied" hinzufügen wollte. Er hatte dieses Lied schon im Sommer komponiert, aber erst am 7. Oktober aufgeschrieben. Dagegen war das ergreifende, von Todesgedanken erfüllte „Nachtlied" (op. 71, No. 6) für den Geburtstag seines Freundes Schleinitz am 1. Oktober bestimmt und erst wenige Tage vorher entstanden, es ist also tatsächlich Mendelssohns letzte Komposition — ein des grossen Künstlers würdiger Schwanengesang. Nachdem Frau Frege die Lieder mehrfach wiederholt hatte, verliess sie auf einen Augenblick das Zimmer, um Lampen zu bestellen. Als sie wiederkam, sass er mit kalten und steifen Händen in einer Sofaecke und fühlte sich sehr elend. Er ging nun gleich nach Hause, aber auch dort bekam er einen solchen Anfall abgestorbener Hände und am nächsten Tage heftige Kopfschmerzen. An den folgenden Tagen trat eine leichte Besserung ein, er hörte mit lebhafter Teilnahme die Berichte seiner Freunde über die Dresdener Aufführung von Hillers Oper „Konradin" (13. Oktober), machte Pläne über Pläne und sprach von seiner Reise nach Wien. Am 25. Oktober schrieb er in der alten herzlichen Weise einen Brief an seinen Bruder, den er um seinen Besuch bittet mit den Worten „Ich glaube, Du tätest mir wohler, als meine ganze bittre Medizin". Am 28. Oktober durfte er noch einen Spaziergang mit seiner Frau wagen, aber unmittelbar darauf bekam er

einen Schlaganfall, der sich nach furchtbaren Kopfschmerzen am 3. November wiederholte und ihm das Bewusstsein raubte. Von nun an lag er in lethargischem Zustande, in dem das Licht seines Lebens langsam verglomm. Einmal noch antwortete er auf Céciles Frage, wie ihm sei? „müde, sehr müde"; am folgenden Tage, Donnerstag den 4. November 1847, abends 9 Uhr 24 Minuten ging er zur ewigen Ruhe ein. Wie sein Grossvater Moses, seine beiden Eltern und seine Schwester Fanny war auch er einem Gehirnschlage erlegen, wenn auch nicht plötzlich und schmerzlos gleich jenen. Sein Totenbett umstanden: seine Gattin, sein Bruder Paul, der aus Berlin herbeigeeilt war, und die Freunde Schleinitz, David und Moscheles. Die Kinder schliefen schon sanft, als der Vater verschied.[241])

An der Trauer nahm die ganze Stadt innigsten Anteil; selten war ein grosser Mann so volkstümlich gewesen wie der Schöpfer der Lieder „Es ist bestimmt in Gottes Rat", „Wer hat dich, du schöner Wald" und so vieler der Volksseele abgelauschter Weisen. Das Gewandhauskonzert am 4. November war durch öffentlichen Anschlag abgesagt worden; sein letzter Ton wäre verklungen gewesen, als Mendelssohn den letzten Atemzug tat. Am Freitag und Sonnabend war die Besichtigung der Leiche gestattet, deren Aufbahrung Hensel geordnet hatte; in kostbarem Sarge, auf Atlaskissen, rings von hohen Pflanzen umgeben, reich mit Palmenzweigen und Lorbeerkränzen bedeckt, lag der Entschlafene da.

Felix Mendelssohn Bartholdy auf dem Totenbette, gezeichnet von Bendemann.
(Im Besitz des Herrn Geh. Rats Wach in Leipzig.)

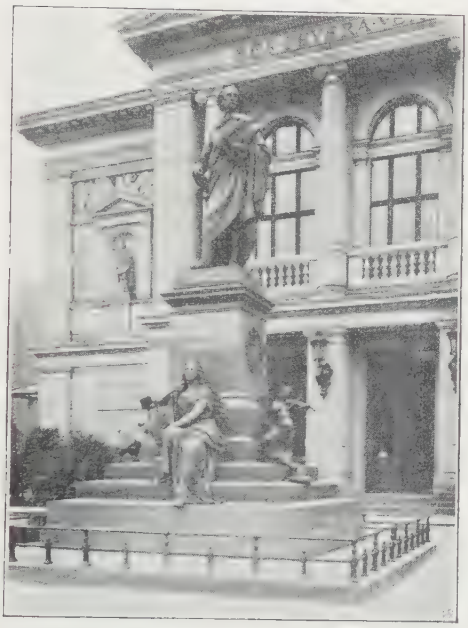
Am Sonntag den 7. November nachmittags gegen 4 Uhr geleitete ein gewaltiger Trauerzug den Sarg von dem Trauerhause nach der Paulinerkirche. Zwei Musikchöre spielten abwechselnd, das eine Mendelssohns von Moscheles eilig instrumentiertes Lied ohne Worte in E-moll (op. 62, No. 3); neben dem Sarge gingen, die Enden des Bahrtuchs tragend, Schumann, David, Gade, Hauptmann, Rietz und Moscheles. Ein Schüler des Konservatoriums trug auf einem Kissen einen dem Meister von seinen Schülern gewidmeten silbernen Lorbeerkranz und den Orden pour le mérite, unmittelbar hinter dem Sarge schritten der Bruder und die beiden Schwäger des Verewigten, ihnen folgten die Geistlichen, die Vertreter der Behörden und ein unabsehbares Gefolge. In der Kirche empfing die Orgel den Zug mit der Musik aus Antigone, die die Leiche des Hämon begleitet. Zu Beginn der Feier sang die Gemeinde den Schlussvers des Chorals „O Haupt voll Blut und Wunden", dann stimmten an 600 Sänger unter Gades Leitung den Choral aus „Paulus" „Dir Herr, Dir will ich mich ergeben" an; die Gedächtnisrede hielt der reformierte Geistliche Pastor Howard, der Chor sang darauf die Totenklage aus dem „Paulus" „Siehe wir preisen selig",

und nach der Einsegnung der Leiche beschloss der letzte Chor der Matthäuspassion unter Rietz' Leitung die erhebende Feier. Während des Gottesdienstes stand der Sarg offen da. Nach 8 Uhr abends wurde er unter dem Geleit eines Fackelzuges von mehr als 1000 Personen von Schülern des Konservatoriums nach dem Magdeburger Bahnhof getragen und um 10 Uhr in einem Extrazuge nach Berlin übergeführt. Um Mitternacht traf der Zug in Koethen ein und wurde dort von einem Männerchorgesang unter Leitung des Musikdirektors Thiele empfangen; um ½ 2 Uhr nachts hielt er in Dessau, wo der greise Kapellmeister Friedrich Schneider dem dahingeschiedenen Meister entblössten Hauptes einen eigens dazu komponierten Scheidegruss für Männerstimmen darbrachte. Auf dem Anhalter Bahnhof in Berlin begrüsste ein Musikchor unter Musikdirektor Braun den Zug. Gegen 7 Uhr morgens wurde der Sarg vom Bahnhof aus unter grossem Trauergefolge nach dem alten Dreifaltigkeitskirchhofe übergeführt. Dort empfing ihn der Domchor unter Neidhardts Leitung mit dem Choral „Jesus meine Zuversicht". Der Prediger Berduschek, ein Freund der Familie Mendelssohn, hielt die Leichenrede. Mit dem von Grell komponierten Trauergesang des Domchors „Wie sie so sanft ruhn" schloss die Feierlichkeit. Der Sarg Mendelssohns wurde in der Familiengruft neben dem seiner Schwester Fanny beigesetzt; gleich dahinter sind die Grabstätten der Eltern.

In Leipzig gestaltete sich das fünfte Gewandhauskonzert am 11. November zu einer erhebenden Gedenkfeier; bis auf die „Eroica", die den zweiten Teil bildete, enthielt es nur Werke des entschlafenen Meisters: den kleinen Chor „Verleih' uns Frieden", die Melusinenouvertüre, das noch ungedruckte „Nachtlied", das Frau Livia Frege mit tiefergreifendem Ausdruck vortrug, die gleichfalls noch ungedruckte Motette op. 69, No. 1, in der Frau Frege, Frau Bünau, die Herren Schleinitz und Pögner das Soloquartett sangen, und die Ouvertüre zum „Paulus". Im Saal herrschte andächtige Stille, jede Beifallsbezeugung unterblieb. Eine spätere Gedächtnisfeier bildete die erste Aufführung des „Elias" in Leipzig, die am Geburtstage Mendelssohns (3. Februar 1848) mit Frau Frege, Frl. Schloss und Heinrich Behr als Solisten unter Gades Leitung stattfand. In Wien wurde die Eliasaufführung am 14. November 1847, die der Meister selbst hatte leiten sollen, zu einer eindrucksvollen Totenfeier[242]), in Berlin ehrten die Singakademie und die Königliche Oper das Gedächtnis des Unvergesslichen durch Aufführungen seiner Werke, allerorten in Deutschland gab sich die grösste Teilnahme kund und auch England bezeugte seine Verehrung für den grossen Toten durch zahlreiche Gedächtnisfeiern und Nekrologe. Das erste Conservatoire-Konzert in Paris (9. Januar 1848) war seinem Andenken gewidmet, die Könige von Preussen und Sachsen und die Königin von England sandten Beileidsschreiben an die Wittwe. Unter den vielen poetischen Nachrufen, die der allgemeinen Trauer um den Verblichenen Ausdruck gaben, ragt Geibels formvollendete und tiefempfundene Elegie „Zu Felix Mendelssohn Bartholdys Totenfeier" hoch hervor.

Als Mendelssohn starb, waren zwei seiner Werke im Druck: das bereits erwähnte Liederheft op. 71 und die anmutigen „Sechs Kinderstücke" op. 72, die er schon Weihnachten 1846 vollendet hatte. Beide Werke erschienen Anfang Dezember 1847. Der noch ungedruckte handschriftliche Nachlass übertraf an Umfang bei weitem die veröffentlichten Werke des Meisters. Frau Cécile Mendelssohn übertrug nach seinem Tode einer Sachverständigen-Kommission die Auswahl und Herausgabe des Nachlasses. Die Kommission

bestand aus Paul Mendelssohn, Dr. Schleinitz und den Musikern David, Hauptmann, Rietz und Moscheles und veröffentlichte in den Jahren 1848—52 28 Werke (op. 73—100). Am 25. September 1853 starb Frau Mendelssohn, und der Nachlass ging in die Hände ihres ältesten Sohnes Karl über, auf dessen Veranlassung 1867 weitere Veröffentlichungen begannen; sie reichen bis op. 121. Den aus 44 Bänden bestehenden handschriftlichen Nachlass überliess die Familie Mendelssohn Bartholdy der königlichen Bibliothek in Berlin, wogegen die preussische Regierung die Verpflichtung übernahm, alljährlich je zwei Stipendien von 1500 Mark an Komponisten und ausübende Tonkünstler zu verleihen, die auf deutschen, staatlich subventionierten Musikschulen studiert haben. (Mendelssohnstiftung.) In England wurde eine ähnliche Stiftung unter dem Namen Mendelssohn Scholarship schon 1848 aus dem Ertrage einer Eliasaufführung ins Leben gerufen; sie verdankt ihre Entstehung dem tatkräftigen Eingreifen von Jenny Lind, die auch jener Aufführung durch ihre Mitwirkung die Hauptanziehungskraft lieh. Am 4. Mai 1860 wurde dem deutschen Meister auf der Terrasse des Krystallpalastes in Sydenham ein von C. Bacon entworfenes Bronzedenkmal errichtet. Leipzig ehrte sein Andenken durch Errichtung eines ehernen Standbildes vor dem neuen Gewandhause, das von Werner Stein modelliert und am 26. Mai 1892 feierlich enthüllt wurde. In Düsseldorf bezeichnete früher eine einfache weisse Marmortafel das Haus Schadowstrasse 30, wo der Meister den „Paulus“ schuf; sie wurde nach dem Umbau dieses Hauses am 12. Juli 1904 durch ein stimmungsvolles Bronzerelief von Karl Janssen ersetzt. An den einstigen Theaterintendanten und städtischen Kapellmeister erinnert ein Bronzestandbild von Clemens Buscher, das vor dem Stadttheater zugleich mit Immermanns Denkmal am 3. August 1901 enthüllt wurde.



Standbild Felix Mendelssohn Bartholdy's vor dem neuen Gewandhause in Leipzig.
Photographie E. Ravenstein, Leipzig.

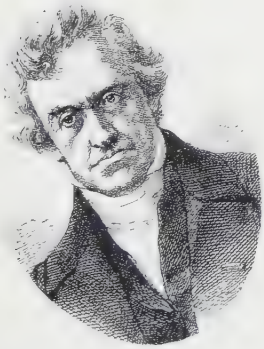
„Sie haben Felix genau gekannt. Sie haben in ihm den Menschen mehr noch als den Künstler geliebt, das scheint mir der richtige Standpunkt“ schrieb die tiefgebeugte Witwe kurze Zeit nach Mendelssohns Tode an seinen Jugendfreund Droysen. Und wahrlich, der Zauber, den die Persönlichkeit dieses „wahrhaft glücklichen und beglückenden Menschen“ ausstrahlte, gewann ihm noch unmittelbarer die Herzen als seine reiche und reine Kunst. Schon sein Aeusseres war unwiderstehlich fesselnd. Auf der kaum mittelgrossen, eleganten Gestalt sass ein geistvoller Kopf von orientalischem Gepräge, dessen Antlitz in lebendigstem Mienenspiel jede Regung des Seelenlebens wiederspiegelte. Volle, schwarze Locken umrahmten das Gesicht, dem der fein modellierte, ausdrucksvolle Mund, die hohe, bedeutende Stirn und die tiefen, grossen Augen von

dunklem Braun den Stempel des Genies aufprägten. Mendelssohn hatte die Gewohnheit, im Zustand der Ruhe die Augen wie träumend halb zu schliessen; aber im Affekt weiteten sie sich und schossen feurige Blitze. Eine Reihe blendend weisser Zähne schmückte den beweglichen Mund, um den häufig ein gewinnendes Lächeln spielte. Die gewaltige geistige Arbeit, die dieser rastlose Kopf in einem kurzen Leben vollbrachte, grub tiefe Spuren in seine Züge ein und liess sie vor der Zeit gereift, in den letzten Lebensjahren gealtert erscheinen; das einst volle Lockenhaar begann sich später zu lichten und silbern zu schimmern.

Mendelssohn war von lebhaftem und liebenswürdigem Temperament, aber äusserst reizbar und leicht verstimmt. An seiner Familie und an seinen Freunden hing er mit unbedingtem, hingebendem Vertrauen. „Es hatte etwas Beglückendes, von Felix geliebt zu sein", sagt Ed. Devrient, sein ältester Herzensfreund. Wie bei Mozart waren Güte und Wohlwollen der Grundzug seiner Natur, seine Glücksgüter verwendete er oft im Dienste edler Wohltätigkeit. Bezeichnende Züge dieser Art erzählt Lampadius (S. 367 f.); auch der taube Karikaturenzeichner J. P. Lyser, ein „Davidsbündler" und Mitarbeiter der Schumannschen Zeitschrift, wurde durch Mendelssohns Hand vor einer drohenden Schuldhaft bewahrt[243]). Eine fröhliche und harmlose Geselligkeit war dem verwöhnten Schosskind des Glückes Lebensbedürfnis. Aber in den materiellen Genüssen des Lebens war er von der Mässigkeit und Selbstbeherrschung, die so oft die geistig bedeutenden Männer seiner Rasse auszeichnet. Mit vielen Musikern teilte er die harmlose Leidenschaft für Süssigkeiten, insbesondere Reiskuchen. Auch ein Glas edlen Weins wusste er zu schätzen; aber an den ausgiebigen Trankopfern, die zumal im Rheinlande jede festliche musikalische Zusammenkunft zu begleiten pflegen, scheint er nur vorsichtig teilgenommen zu haben. „Im Gasthof war die ganze musikalische Welt (von Elberfeld) versammelt und trank um 12 Uhr morgens Champagner (an dessen Statt ich mir aber Chokolade ausbat)" heisst es in einem Briefe aus Düsseldorf (16. Febr. 1834). Hiller erzählt, dass Mendelssohn auch die Butter verschmähte und beim Frühstück sein trockenes Weissbrot nach Schulknabenmanier in kleine Stücke zerzupfte und in den Kaffee eintauchte. Geistige Erholung suchte er gern am Schachbrett, seit seiner Leipziger Zeit auch am Billard. Aber die meisten Mussestunden widmete er dem Zeichnen und seinem Briefwechsel; beide Tätigkeiten betrieb er mit demselben Eifer, mit der gleichen Sorgfalt im einzelnen wie seine Kunst. In seinen Papieren herrschte die peinlichste Ordnung; alle empfangenen Schriftstücke heftete er eigenhändig zusammen. In seinem Nachlass fanden sich 27 solcher Briefbände, die vom 29. Okt. 1821 bis zum 29. Okt. 1847 reichen. Seine eigenen Notenmanuskripte zeichnete er mit den Initialen „L. e. g. G." („Lass es gelingen Gott") und später „H. d. m." („Hilf du mir"). In seinen Partituren wandte er für den Sopran und den Alt gleicherweise den Sopranschlüssel an und hielt auch gegenüber Hillers Einwendungen an dieser von Zelter überkommenen Gewohnheit fest. Derselbe Geist der Ordnung und Klarheit, der sich in seiner zierlichen und doch männlich-schönen Handschrift ausspricht, durchdrang und erfüllte bei ihm jede Lebensäusserung; die Art edler Geister „nichts halb zu tun" war auch die seine.

Dem glänzenden Triumphzug durch das Reich der Tonkunst, zu dem sich Mendelssohns Leben gestaltete, ist nach seinem Tode eine Zeit der Unterschätzung gefolgt. Die Aera der „sinfonischen Dichtungen" und des Musik-

Berühmte Zeitgenossen Felix Mendelssohn Bartholdy's,
mit denen der Componist in persönlichen Beziehungen stand.



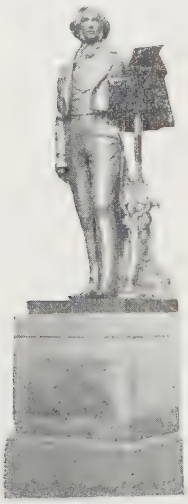
Wilhelm Müller
Sigismund Neukomm
A. v. Humboldt

Henriette Herz

F. W. Kalkbrenner
Walter Scott
F. A. Habeneck

dramas hat die in klassischer Formenstrenge wurzelnde Kunst Mendelssohns im öffentlichen Musikleben zeitweilig in den Hintergrund gedrängt, und der üppig ins Kraut geschossene Antisemitismus hat sich nicht gescheut, einen Meister zu verunglimpfen, dessen Element in Kunst und Leben das Echte und Ungemeine war und dessen Persönlichkeit dem ungetrübten Blick das seltene Bild makelloser Reinheit gewährt. Aber gerade der Ton persönlicher Erbitterung und Gereiztheit, mit dem man zum Teil auch noch heute einen Künstler angreift, der im Leben kaum Feinde gehabt hat, beweist, dass Mendelssohns Kunst auch noch im Musikleben der Gegenwart eine geistige Macht ausübt. Nur muss man dieses Musikleben nicht ohne weiteres mit den problematischen und oft ungesunden Erscheinungen im Konzertwesen unserer Grossstädte verwechseln. In der deutschen Haus- und Kirchenmusik spielen Mendelssohns Werke noch immer eine hervorragende Rolle, eine genaue Konzertstatistik würde erweisen, einen wie schweren Wettbewerb „Paulus", „Elias" und die „Walpurgisnacht" den Chorwerken der neueren Zeit bereiten, und das unvergleichliche Violinkonzert begleitet auch die grössten Meister der zeitgenössischen Geigenkunst durch das Leben. Wenn ein Titan wie Richard Wagner sich im Kampf um seine künstlerische Existenz zu einer ungerechten Beurteilung des Meisters hinreissen liess, der zu seiner Zeit das Feld fast unumschränkt beherrschte, so mag man das einem Genie zu gute halten, „wiewohl er ohne das auf Ehr einem noch zehnmal lieber wär"; wenn aber der erste beste Zeitungsschreiber es für geistreich hält, von einem hochragenden schöpferischen Genius im Tone herablassender Geringschätzung zu sprechen, so gilt das alte, gute Wort „quod licet Jovi, non licet bovi". Gewiss hat auch an Mendelssohns Werken in mehr als einem halben Jahrhundert der Zahn der Zeit genagt; er teilt darin das Schicksal aller Grossen im Reich der Kunst. Auch ist die wahllose Veröffentlichung mancher Werke aus seinem Nachlass, die er mit strenger Selbstkritik zurückgehalten hatte, seinem Nachruhm nicht dienlich gewesen. Aber was bedeuten einzelne verdorrte Blüten in dem üppig prangenden Garten, der die Sommernachtstraummusik und so viele andere Herrlichkeiten zur Entfaltung brachte! Dass dem Menschen Mendelssohn der harte Kampf mit der Not des Lebens erspart blieb, hat zweifellos seinen Schöpfungen das eigentümliche Gepräge harmonischer Abgeklärtheit und innern Friedens gegeben. Seine Natur war zu aufrichtig, sich ein schmerzliches Pathos anzuquälen, das nicht innerlich erlebt war, und für den Kummer, der auch ihm nicht erspart blieb, fand seine Kunst mehr den Ton elegischer Sanftmut als wild aufbäumender Leidenschaft. Aber gerade diese unter Tränen lächelnde Anmut, dieser volle, innige Gefühlston, der sich nur in seinen schwächeren Werken gelegentlich zur Sentimentalität verdünnt, geben im Verein mit dem keck sprudelnden Humor der Kunst Mendelssohns die unnachahmliche persönliche Note, und die krystallene Durchsichtigkeit und das wundervolle Ebenmass seiner musikalischen Form sichern ihm für immer einen Ehrenplatz unter den klassischen Meistern der Tonkunst. Wie Mozart beherrschte er den polyphonen, auf der Nachahmung beruhenden Stil ebenso meisterhaft wie die grossen, zyklischen Formen der Sinfonie und der Kammermusik und hat auf allen Gebieten der Tonkunst, mit Ausnahme der Oper, Vollendetes geschaffen. Dem stolzen Wort Richard Wagners „ich bin kein Musiker" hätte er ebenso stolz entgegnen können: „ich bin nichts als Musiker". Während Wagner seine grosse spezifisch-musikalische Begabung in den Dienst der nach seiner Meinung höhern Idee des Gesamtkunstwerkes stellte, sammelte

Mendelssohn die reichen Strahlen seines vielseitigen Geistes in dem einen Brennpunkt des musikalischen Schaffens. Vielleicht hat ihn nur sein frühzeitiger Tod verhindert, sich in seiner Weise die Bühne zu erobern, vielleicht auch war er zu sehr absoluter Musiker, um erfolgreich für die Bühne zu schaffen. Aber nehmen wir ihn, wie er war, und vergessen wir nicht, dass das kurze, aber reiche Leben, das er lebte, von rastlosem Ringen nach dem einmal erkannten Ideal erfüllt war. Das schöne, schlichte Wort, womit er einst, an Goethe anknüpfend, die Richtschnur seines Wirkens bezeichnete, möge auch diese seinem Lebenswerk gewidmeten Blätter abschliessen: „Ich denke immer, dass man fleissig sein soll und arbeiten, „vornehmlich keinen Menschen hassen und die Zukunft Gott überlassen.“ “



Felix Mendelssohn Bartholdy.
Standbild vor dem Stadttheater in Düsseldorf.
Photographie von Julius Söhn, Düsseldorf.

Karl Klingemann

Nach einem Oelbild von Metz aus dem Jahre 1850.

Mit Zustimmung der Verlagshandlung G. D. Baedeker in Essen aus dem in derem Verlage erschienenen Werk: Felix Mendelssohn Bartholdy's Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London (Preis elegant gebunden 6,00 Mark) abgedruckt.

die bösartige „Censur“ beeinflusst haben, bleibe dahingestellt. Jedenfalls hat Wagner zu anderen Zeiten ein gerechteres Urteil über den Verfasser der „Geschichte der Schauspielkunst“ gefällt.

[21]) Devrient, S. 100.

[22]) Marx reiste 1839 zu diesem Zweck eigens nach Leipzig zu Mendelssohn, der schon auf der Höhe seines Ruhmes stand, und spielte ihm den „Mose“ aus der Partitur vor. Nach Beendigung des ersten Teils erhob sich Mendelssohn und sagte „Du darfst mir das nicht übel nehmen, aber für dieses Werk kann ich nichts tun.“ Marx, in seinen Hoffnungen getäuscht, in seinem Selbstgefühl verletzt, verlor kein weiteres Wort, er schloss die Partitur und reiste ab. Nach Berlin zurückgekehrt, warf er bei einem Spaziergang im Tiergarten die einst von Mendelssohn empfangenen Briefe ins Wasser (vgl. Therese Marx, A. B. Marx' Verhältnis zu F. Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1869).

[23]) Hensel I, S. 135.

[24]) Es sind: Heimweh, Italien, Suleika und Hatem (Duett) aus op. 8, Sehnsucht, Verlust, Die Nonne aus op. 9.

[25]) Hensel, III, 234.

[26]) Hensel schwankte eine Zeitlang zwischen Malerei und Dichtkunst. Seine zum Katholizismus übergetretene Schwester Luise hat sich als religiöse Dichterin einen Namen gemacht.

[27]) Hensel I, 302.

[28]) Hiller, F. Mendelssohn Bartholdy, S. 28.

[29]) Hensel I, 122.

[30]) Diese Freundschaft erlitt einige Jahre vor Mendelssohns Tode einen Bruch, über den sich Hiller in seinem Buche nur in unbestimmten Wendungen auslässt. Vielleicht würde Hillers handschriftlicher Nachlass, den er dem Kölner städtischen Archiv vermacht hat, darüber wie auch über andere Punkte im Leben und Schaffen Mendelssohns Licht verbreiten können Leider aber wird auf Grund eigner Bestimmung des Testators die wissenschaftliche Benutzung dieses Vermächtnisses erst 30 Jahre nach seinem Tode (1915) freigegeben werden.

[31]) Merkwürdigerweise schreibt Mendelssohn den Namen seines Freundes auf dem Titelblatt des Werkes wie auch in den Jugendbriefen an F. David „Ritz“.

[32]) Goethe — Zelter, 25. Mai 1826.

[33]) Vgl. den drolligen Brief bei Hensel I, 137.

[34]) Vgl. Goethe-Jahrbuch Bd. XII, 1891, Musikerbriefe, mitgeteilt von Max Friedländer.

[35]) Der Komponist selbst urteilte später ziemlich ungünstig über diese Jugendarbeit; am 10. April 1835 schrieb er an Frau Henriette Voigt („Acht Briefe“, S. 19 f.), das Stück wäre von einem kaum 15 Jahre alten Jungen gemacht, passte nicht mehr in die Reihe seiner jetzigen Werke und käme ihm „wirklich kindisch“ vor. Dieses Urteil ist wohl etwas zu scharf.

[36]) Karl Mendelssohn (a. a. O. S. 29) und nach ihm Grove nennen als letzten Tag des Pariser Aufenthalts den 19. Mai. Das steht im Widerspruch mit der von Max Friedländer (Goethejahrbuch 1891, S. 114) mitgeteilten Tagebucheintragung Goethes vom 20. Mai über den Vortrag des H-moll-Quartetts in Weimar. Wahrscheinlich fiel sogar zwischen Paris und Weimar noch ein kurzer Aufenthalt in Frankfurt, über den F. Hiller (a. a. O. S. 4) berichtet. Nach ihm hätte Mendelssohn „im Frühling 1825“ an einem Uebungsabend des Cäcilienvereins über Händelsche Motive hinreissend phantasiert. „Ich weiss nicht, was mehr zu bewundern war, die kontrapunktische Gewandtheit, der Fluss, die Ruhe, mit welcher die Klangwogen hinströmten, oder das Feuer, der Ausdruck und die ausserordentliche Technik, die sein Spiel charakterisierten. Er musste um jene Zeit sich sehr in Händel vertieft haben, denn die Figuren, in welchen er sich bewegte, waren durchaus Händelisch; die Kraft und Deutlichkeit seiner Gänge in Terzen, Sexten, Oktaven wahrhaft grossartig — und doch ging das alles rein aus dem Stoffe hervor, ohne Anspruch auf Virtuosität, alles Musik, echt lebendige, organische Musik. Hinreissend war es. So oft und so herrlich ich in späteren Jahren Mendelssohn noch gehört, einen berauschenderen Eindruck, als der, welchen mir der 16jährige Knabe damals gemacht, habe ich kaum von seinem Spiele je wieder gehabt.“

[37]) Hensel I, 153.

[38]) Marx, Erinnerungen, II, 133.

„Das alte Herrenhaus“ in der Leipzigerstr.
Photographie von F. Albert Schwartz, Berlin.

[39]) Briefe an J. und C. Moscheles, S. 74.

[40]) Hiller, „F. M. B.“ S. 50.

[41]) Vgl. das interessante Vorwort H. v. Bülows zu seiner Ausgabe des Rondo capriccioso, abgedruckt in seinen „Ausgewählten Schriften“ III, 403.

[42]) Ges. Schriften Bd. V.

[43]) Devrient, S. 28.

[44]) Berl. Allg. Musikal. Zeit., Jahrg. 4 No. 18.

[45]) Devrient a. a. O.

[46]) Schon aus dem Jahre 1826 sind einige hübsche, epigrammatisch zugespitzte Verse vorhanden, die Mendelssohn seiner Mutter zum Geburtstag (15. März) widmete, und worin er seinen Unmut über die Kritik, der es niemand recht machen kann, drastisch ausspricht:

Schreibt der Komponiste ernst,
Schläfert er uns ein
Schreibt der Komponiste froh,
Ist er zu gemein.

Schreibt ein Komponiste klar,
Ist's ein armer Tropf;
Schreibt ein Komponiste tief
Rappelt's ihm im Kopf.

Schreibt ein Komponiste lang,
Ist er zum Erbarmen;
Schreibt ein Komponiste kurz,
Kann man nicht erwarmen.

Schreib' er also wie er will,
Keinem steht es an;
Darum schreib' ein Komponist
Wie er will und kann.

(„Ueber Land und Meer“, 1873, No. 36).

[47]) Devrient S. 34.

[48]) Obgleich die Oper noch nicht achtzig Jahre alt ist, bietet sie doch schon der musikgeschichtlichen Forschung eine Reihe ungelöster Fragen. Das gedruckte Textbuch nennt den Dichter nicht, der Bericht in der Allg. Musikal. Zeit. spricht von dem „unbekannten Dichter“. Devrient bezeichnet Klingemann als den Verfasser, G. v. Loeper (Allg. Deutsche Biogr.) sagt, Friedr. Voigts habe den Stoff als komische Oper bearbeitet. Devrient und nach ihm Grove behaupten, Mendelssohn habe ein Lied aus der Oper („Einmal aus seinen Blicken“) später in eins seiner Liederhefte aufgenommen (Grove schreibt noch dazu op. 10 No. 8, statt op. 8 No. 10). Das Lied findet sich aber weder in dem bei Fr. Laue in Berlin erschienenen Original-Klavierauszug, noch in der Orchesterpartitur der Breitkopf & Härtelschen Gesamtausgabe. Das thematische Verzeichnis von Breitkopf & Härtel nennt nicht Laue sondern F. Hofmeister als Originalverleger des Klavierauszuges. Der Lauesche, sehr nachlässige Klavierauszug weicht zum Teil erheblich von der Orchesterpartitur ab; die C-dur-Arie des Basilio (No. 3 der Breitkopf & Härtelschen Partitur) fehlt darin ganz. Schliesslich ist der Wortlaut des für die Aufführung gedruckten Textbuches ein ganz anderer als der der Partitur und des Klavierauszuges. Ob der vollständige Dialog der Oper noch erhalten ist (etwa in den Archiven der Kgl. Oper in Berlin),

vermag ich nicht zu sagen. Das erste Blatt des Textbuches enthält unter dem Titel „Die Hochzeit des Gamacho“ (sic!) den Zusatz „zur beibehaltenen Musik von Felix Mendelsohn (sic!) Bartholdy für die Königliche Bühne umgearbeitet von dem Freiherrn von Lichtenstein.“

[49]) Goethe-Zelter, 11. Oktober 1826.

[50]) vgl. Briefe II, 147 ff.

[51]) Br. v. 23. Nov. 1834.

[52]) „Die Musik und ihre Meister“ S. 71.

[53]) Mündliche Mitteilung von Prof. Dr. Joachim.

[54]) Hensel I, 156.

[55]) Hiller, „F. M. B.“ S. 10.

[56]) Vgl. J. G. Droysen und F. M. B., Deutsche Rundschau, April 1902.

[57]) Goethe-Zelter No. 643.

[58]) Hensel (I, 157) sagt: „Dichtete und komponierte.“ Das ist unrichtig. Das Gedicht ist von J. G. Droysen verfasst, aber unter dem Pseudonym „Voss“ in Mendelssohns Liedern erschienen. (Vgl. Deutsche Rundschau, April 1902, S. 194 ff.)

[59]) Bei dieser Feier war zufällig auch Chopin anwesend und sah Mendelssohn mit Spontini und Zelter, war aber zu bescheiden, sich selbst vorzustellen.

[60]) Obwohl später entstanden als das A-moll-Quartett op. 13, erschien das Es-dur-Quartett als erstes für Streichinstrumente. Es wurde am 14. Sept. 1829 in London fertig.

[61]) Eckardt, S. 35.

[62]) Diese Mitteilung verdanke ich Herrn Prof. Ernst Rudorff in Gross-Lichterfelde.

[63]) Brief v. 20. Dec. 1831.

[64]) S. da Motta, Nachtrag zu Studien bei H. v. Bülow.

[65]) Devrient S. 48.

[66]) Im Winter 1833/34 unterzog Mendelssohn die Ouvertüre einer Umarbeitung; in dieser endgültigen Gestalt erschien das Werk 1835 in Partitur und Stimmen.

[67]) Hensel I, 207.

[68]) Devrient, S. 64.

[69]) Paganini verkehrte auch im Mendelssohnschen Hause (Marx, Erinner. II, 75.)

[70]) Für die Darstellung von Mendelssohns Leben sind seine zahlreichen Briefe die vornehmste Quelle, da die von ihm geführten Tagebücher, zu denen er, wunderbar genug, auch noch Zeit fand, bis jetzt unzugänglich geblieben sind. Leider aber erfüllt die von seinem Bruder Paul und seinem Sohn Karl zuerst herausgegebene zweibändige Hauptsammlung seiner Briefe keineswegs alle wissenschaftlichen Ansprüche (vgl. darüber u. a. Spitta, Vierteljahrsschrift f. Musikwissensch. 1889. S. 221), und eine kritische Ausgabe seiner Briefe, vielleicht vermehrt durch Veröffentlichungen aus seinen Tagebüchern, wäre für die musikgeschichtliche Forschung dringend zu wünschen.

[71]) Briefe v. F. M. B. an J. u. C. Moscheles, S. 111.

[72]) Devrient, S. 68.

[73]) Briefe v. F. M. B. an J. u. C. Moscheles, S. 11.

[74]) Berl. Allg. Mus. Zeit. 1829, S. 232.

[75]) Hensel I, 230.

[76]) Hensel I, 239.

[77]) Brief v. 28. Mai 1831.

[78]) Die vorliegende schlechte Uebersetzung des englisch abgefassten, kaum bekannt gewordenen Briefes findet sich in der Allg. Berl. Mus. Zeit. 1829, S. 280.

[79]) Nohl, Musikerbriefe, S. 315.

[80]) Hensel I, 220.

[81]) Hiller, „F. M. B.“ S. 17.

[82]) Hensel I, 264.

[83]) Goethe-Zelter, 20. Aug. 1829.

[84]) Hensel I, 279.

[85]) Groves Dictionary, II, 264.

[86]) Hensel I, 292.

87) Devrient, S. 95.

88) Devrient, S. 92 f.

89) 1865 erschien das Werk unter dem Titel „Lisbeth ou la Cinquantaine“ auf der Bühne des Théâtre Lyrique in Paris und erfuhr durch den Musikkritiker der Revue des deux mondes (1. Juli 1865) F. de Lagenevais eine ebenso absprechende wie oberflächliche Kritik. Er erklärt es für eine unreife Schülerarbeit, hat also augenscheinlich keine Ahnung davon, dass der Komponist vor dieser „fadaise musicale“ bereits eine „Sommernachtstraumouverture“, ein Oktett und eine „Meeresstille“ geschrieben hatte. Wenn er zudem von einem „orchestre tout en violons“ spricht, so erscheint dieser Kunstrichter selbst gerichtet.

Dem Verfasser dieser Arbeit war es vergönnt, einer interessanten Aufführung der „Heimkehr“ beizuwohnen, die Herr Geh. Kommerzienrat Ernst v. Mendelssohn Bartholdy, der Neffe des Tondichters, am 30. Dez. 1885 zur Einweihung seines schönen Hauses, Jägerstrasse 53, in Berlin veranstaltete. Jos. Joachim dirigierte das treffliche Orchester, Anna Schultzen-v. Asten und Raimund v. Zurmühlen glänzten in den Rollen der Lisbeth und des Hermann, den Kauz sang der als Gesangsdilettant ausgezeichnete Landschaftsmaler Albert Hertel und den Schulzen der Enkel des ersten Darstellers, Dr. Kurt Hensel, jetzt Professor der Mathematik an der Universität Marburg.

90) Devrient, S. 96.

91) Devrient, S. 189.

92) Devrient, S. 144.

93) Briefe II, 109.

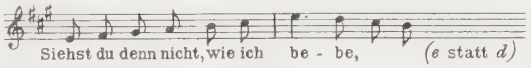
94) Grove II, 281.

95) Heines Werke, VI. 276.

96) Brief v. 25. Mai 1830.

97) Deutsche Rundschau, Mai 1902, S. 197.

98) Bemerkenswert ist, dass Marx in seiner Kritik der Lieder op. 9 (Berl. Allg. Mus. Zeit. 1829, S. 210) zwei Druckfehler berichtigt, die bis heute noch nicht ausgemerzt sind. Nach ihm muss die Singstimme im Takt 15 und 16 des Liedes „Geständniss“ heissen:



ferner der viertletzte Begleitungstakt des Liedes „Sehnsucht“:

(Die eingeklammerten Noten fehlen auch in den neueren Ausgaben.) Da Marx als intimer Freund des Komponisten die Lieder vermutlich aus dem Manuskript kannte, dürfte ihm umsomehr beizupflichten sein, als die erste Korrektur die melodische Wendung ausdrucksvoller gestaltet, die zweite eine peinliche Leere der Begleitung aufhebt.

99) Hiller, S. 19.

100) Beide Briefe sind in der Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft, 1889, S. 483, f. von Max Friedländer mitgeteilt.

101) Dieses Datum nennt Droysen, Rebekka in einem Brief an David den 8. Mai, Hensel versehentlich den 13. August.

102) Ihre zu Anfang der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts aufgezeichneten Erinnerungen sind mitgeteilt von Lily v. Kretschmann (Deutsche Rundschau, 1891).

103) Brief v. 21. Mai 1830.

104) S. Goethe-Jahrb. XII, 81.

105) Hensel I, 313.

106) Nohl, Musikerbriefe, S. 318.

107) Brief v. 22. Juni 1830.

108) Hensel I, 318.

109) Vgl. den Brief an Devrient von 5. Sept. u. 2. Okt. 1830.

109a) Vgl. Hanslick, „Suite“, Aufsätze über Musik und Musiker.

110) Hauser wurde 1846 als Direktor des neu zu gründenden Konservatoriums nach München berufen und gab später eine wertvolle „Gesanglehre“ heraus.

111) Devrient, S. 110.
112) Da Motta, Nachtrag zu Studien bei H. v. B., S. 10.
113) Brief v. 24. Okt. 1830.
114) Brief v. 16. Juni 1831.
115) S. d. Brief an Goethe v. 5. März 1831 (Goethejahrb. XII, S. 91).
116) Brief v. 8. Nov. 1830.
117) Brief v. 15. März 1831.
118) Brief v. 15. März 1831.
119) Goethe-Zelter, No. 762.
120) Br. v. 8. Nov. 1830.
121) Br. v. 16. Nov. 1830.
122) S. Goethejahrb. XII, 87.
123) Brief v. 16. Juni 1831.
124) Nohl, a. a. O. S. 302.
125) Devrient, Erinnerungen. S. 117 ff.
126) Brief v. 22. Nov. 1830.
127) Brief v. 18. Dez. 1830.
128) Brief v. 17. Jan. 1831.
129) Ges. Schriften X, 149.
130) Goethe-Jahrb. XII, 93.
131) Correspondance inédite, 17. Sept. 1831.
132) Mémoires de H. B. S. 47.
133) Mémoires S. 50.
134) Mémoires S. 54.
135) Corresp. inéd. 28. Febr. 1843.
136) Brief v. 6. Juni 1831.
137) Brief v. 28. Mai 1831.
138) Vgl. d. Brief v. 14. Juli 1831.
139) Br. v. 14. Juli 1831.
140) Ich verdanke ihn der Enkelin des Empfängers, Frl. Maria Siebel in Barmen.
141) Brief v. 14. Juli 1831.
142) Brief v. 13. Aug. 1831.
143) Br. v. 23. Aug. 1831.
144) Goethejahrb. XII, 98.
145) Brief v. 6. Okt. 1831.
146) Vgl. darüber die Briefe an Köstlin v. 15. Dez. 1841 und 12. Jan. 1843.
147) Die Leipziger „Allg. Musikal. Zeit." brachte über dieses Konzert am 25. Jan. 1831 einen Bericht, der mit den Worten beginnt: „Herr Bartholdy Mendelssohn (sic!), wer kennt ihn nicht? Ein Heros in aüsübender Kunst; gross, über alles Schwierige hinweg, feurig und noch verständlich". Die C-moll-Sinfonie — in der wieder das Scherzo aus dem Oktett an die Stelle des Menuetts trat — fand „vollste, rühmlichste Anerkennung". Die Sommernachtstraum-ouvertüre „konnte freilich denen, die das Stück selbst . . . nicht gesehen . . . . nur halb verständlich sein. Indess Phantasie, Charakter, ein musikalisch-romantischer Geist blinken überall hervor."
148) Br. v. 28. Dez. 1833.
149) s. Nohl, Musikerbriefe, S. 308.
150) Br. v. 15. Febr. 1832.
151) Brief v. 11. Jan. 1832.
152) Br. v. 31. März 1832.
153) Hiller, S. 23.
154) Vgl. d. Brief an Immermann v. 11. Jan. 1832.
155) Br. v. 15. Febr. 1832.
156) Hiller, S. 24.
157) Br. v. 11. Jan. 1832.

158) Vgl. d. Brief an Bärmann v. 16. April 1832 bei Nohl.
159) Br. v. 27. April 1832.
160) Brief v. 18. Mai 1832.
161) Br. v. 25. Mai 1832.
162) Vgl. die Leipzig. Allg. Mus.-Zeit. v. 28. Nov. 1832.
163) Erinnerungen, S. 145, ff.
164) J. Eckardt, S. 49.
165) s. Marx, Erinnerungen II, 142.
166) Vgl. Nohl, Musikerbriefe, S. 316.
167) Leipz. Allg. Mus.-Zeit.
168) Vgl. darüber „Aus Moscheles Leben, I, 266.
169) Hensel, S. 347 ff.
170) Hensel, I, 384.
171) Br. v. 28. Dezember 1833.
172) Vgl. darüber Devrient, S. 174ff.
173) Br. v. 23. Nov. 1834.
174) Br. v. 4. Nov. 1834.
175) Br. v. 4. April 1834.
176) Br. v. 26. Okt. 1833 u. 16. Jan. 1836.
177) Br., 16. Febr. 1834.
178) Br. v. 7. April 1834.
179) Br. v. 23. Nov. 1834.
180) s. Grove, Dictionary II, S. 271.
181) Br. v. 16. Febr. 1834.
182) Br. an Schadow bei Polko S. 198.
183) Br. v. 26. Jan. u. 16. April 1835.
184) Hensel, I, 421.
185) Hensel, II, 12.
186) Briefe u. Schriften III, 235.
187) Devrient, S. 65, Dörffel, S. 85.
188) Dictionary, II, 298.
189) Litzmann, Clara Schumann, I, S. 262.
190) Ebenda, S. 423.
191) Briefe und Schriften, III, 406.
192) Briefe und Schriften, III, 138.
193) Vgl. Wasielewski, „Aus 70 Jahren", S. 130, Hillers „Erinnerungen" u. a.
194) Mendelssohns Dankschreiben ist abgedruckt bei Lampadius, S. 217.
195) Vgl. Hensel, II, 11.
196) Karl Schorn, Lebenserinnerungen, I, 49.
197) Vgl. Vierteljahrschr. f. Musikwissensch. 1892, 421.
198) Hensel II, 55.
199) Hensel II, 31.
200) Anmerk. Bei Novello in London gab Mendelssohn einen für den 95. Psalm nachkomponierten Chor heraus, der im „Thematischen Katalog" nicht aufgeführt ist.
201) s. d. Br. an David vom 30. Juli 1838.
202) Hensel, II, 69.
203 (S. d. Br. v. 1839.
204) (Vgl. die schönen, herzlichen Briefe an Schirmer in der Zeitschrift „Die Musik" 1903, 2. Juliheft.
205) Hiller, „F. M. B.", S. 137.
206) Hiller, S. 138.
207) Br. v. 3. Juli 1839.
208) Hiller, S. 133.
209) Br. v. 30. März 1840.

210) s. Briefe an J. u. C. Moscheles, S. 197.

211) Ueber die Honorare, die Mendelssohn von dem englischen Verleger Novello erhielt, vgl. das Buch von Felix Moscheles (S. 64 u. 264, f). Novello zahlte: für die Walpurgisnacht £ 24, die Sommernachtstraummusik (ohne Ouvertüre) £ 47 5 sh., für den Elias £ 257. 10 sh.

212) z. B. Jugendbriefe, 22. April 1839.

213) Jugendbriefe, 13. April 1838.

214) Hanslick, Am Ende des Jahrhunderts, S. 326.

215) Ueber die Vorgeschichte und die Einzelheiten dieser Neubelebung des antiken Dramas am Berliner Hofe geben Devrients „Erinnerungen" und ein Aufsatz von Gotthilf Weisstein (in der Sonntagsbeilage der Nationalzeitung vom 6. September 1903) genauen Aufschluss.

216) In einem Aufsatz in der Allg. Preuss. Staatsbürgerzeitung (1841, No. 47).

217) Vgl. d. Brief an David bei Eckardt, S. 171.

218) Vgl. d. Brief an Droysen vom 11. März 1842, Deutsche Rundschau a. a. O.

219) Brief vom 23. Oktober 1842.

220) Hensel III, 2.

221) „Aus siebzig Jahren", S. 34.

222) Moser, Jos. Joachim, S. 39.

223) Hensel, III, 48.

224) Hensel III, 108.

225) Vgl. A. Moser, „Joseph Joachim" S. 50 ff.

226) Hensel III, 176.

227) vgl. Eckardt, S. 224 ff.

228) Hensel, III, 191 f.

229) Hensel, III, 204.

230) Wasilewski, Aus siebzig Jahren, S. 66.

231) Abgedruckt in der englischen Ausgabe von „Karl Mendelssohn Bartholdy, Goethe und F. M. B." 2. Aufl.

232) A. Rubinstein, die Musik und ihre Meister, S. 95.

233) H. v. Bülow, Briefe und Schriften III, 371.

234) a. a. O., S. 362.

235) Brief vom 12. Januar 1835.

236) Hensel III, 242.

237) Jansen, die Davidsbündler, S. 147.

238) Aus Moscheles' Leben. II, 157.

241) Anmerkung. Felix Mendelssohn hinterliess fünf Kinder:
Karl, geb. 7. Febr. 1838, gest. 23. Febr. 1897,
Maria, geb. 2. Okt. 1839, vermählt mit Victor Benecke in London, gest. 28. Okt. 1897,
Paul, geb. 18. Jan. 1841, gest. 17. Febr. 1880,
Felix, geb. 1. Mai 1843, gest. 16. Febr. 1851,
Lili, geb. 19. Sept. 1845, vermählt mit Geh. Rat Prof. Dr. Wach in Leipzig.

242) Ed. Hanslick irrt, wenn er schreibt (Am Ende des Jahrhunderts, S. 411) „Immerhin bleibt Wien der Ruhm, die erste Aufführung des Elias auf dem Kontinent ins Werk gesetzt zu haben." Dieser Ruhm gebührt Berlin, wo am 3. November 1847 unter Musikdirektor Schneider in der Garnisonkirche der „Elias" (mit den Solisten Frau Schlegel-Köster, Frl. Caspari, Mantius und Zschiesche) zu wohltätigem Zweck aufgeführt wurde. Der König Friedrich Wilhelm IV. sandte an Mendelssohn ein Schreiben, worin er ihm seine grösste Befriedigung über diese Aufführung aussprach; es traf aber erst einen Tag nach des Meisters Tode in Leipzig ein. (Vgl. Allg. Musikal. Zeit. 1847, S. 814, u. „Aus Moscheles' Leben", II, 185.

243) Vgl. Wiener Sonntagsblätter 5. Dezbr. 1847.

Literatur.

Briefe aus den Jahren 1830—1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy. Herausg. v. Paul Mendelssohn Bartholdy und Prof. Dr. Karl Mendelssohn Bartholdy. 7. Aufl. in einem Bande, Leipzig, 1899.

Acht Briefe (an Frau Henriette Voigt) von F. M. B., Leipzig, 1871.

Nohl, Musikerbriefe (enthaltend 30 Briefe von F. M. B.), Leipzig, 1867.

Briefe von F. M. B. an Ignaz und Charlotte Moscheles, herausg. v. Felix Moscheles, Leipzig, 1888.

Briefe von F. M. B. an Aloys Fuchs, herausg. v. Ed. Hanslick, Deutsche Rundschau, Oktober 1888.

S. Hensel, Die Familie Mendelssohn, 3. Bde., Berlin, 1879.

Eduard Devrient, Meine Erinnerungen an F. M. B., Leipzig, 1869.

Ferdinand Hiller, F. M. B., Briefe und Erinnerungen, Köln, 1874.

J. Schubring, Briefwechsel zwischen F. M. B. und Julius Schubring, Leipzig, 1892.

G. Droysen, Johann Gustav Droysen und F. M. B., Deutsche Rundschau, April, Mai, Juni 1902.

Julius Eckardt, Ferdinand David und die Familie M. B., Leipzig, 1888.

Aus Moscheles' Leben, herausg. v. seiner Frau, Leipzig, 1872.

Alfred Dörffel, Geschichte der Gewandhauskonzerte zu Leipzig, Leipzig, 1884.

Adolf Bernhard Marx, Erinnerungen, 2 Bde., Berlin, 1865.

E. Hanslick, „Suite", Wien und Teschen, 1884 (enthaltend Mendelssohns Briefe an Franz Hauser).

J. C. Lobe, Fliegende Blätter für Musik, Heft 5, 1853 (enthaltend Gespräche mit F. M. B.).

Emil Naumann, Nachklänge, Berlin, 1872 (enthaltend Erinnerungen an F. M. B.).

W. J. v. Wasielewski, Aus siebzig Jahren, Stuttgart und Leipzig, 1897.

A. Moser, Joseph Joachim, Berlin, 1898.

W. A. Lampadius, F. M. B., Leipzig, 1886.

Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 21, 1885 (Artikel „F. M. B." von G. v. Loeper).

A. Reissmann, F. M. B., Berlin, 1872.

Elise Polko, Erinnerungen an F. M. B., Leipzig, 1868.

George Grove, Dictionary of Music and Musicians, (II, S. 253—310) London, 1898.

J. Benedict, A sketch of the life and works of the late F. M. B., London, 1853.

Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, 6 Bde., Berlin, 1833—34.

Goethe-Jahrbuch, XII Bd., 1891 (enthaltend 9 Briefe v. F. M. B. mitgeteilt v. Max Friedländer).

F. M. B. in Weimar (aus dem Nachlass der Baronin Jenny v. Gustedt, geb. v. Pappenheim mitgeteilt v. Lily v. Kretschmann). Deutsche Rundschau, Dezember 1891.

Karl Mendelssohn Bartholdy, Goethe und F. M. B., Leipzig, 1876.

Hauptmanns Briefe an L. Spohr und Andere, Leipzig, 1871.

Briefe von M. Hauptmann an F. Hauser, Leipzig, 1871.

Heinrich Dorn „Aus meinem Leben", Berlin, 1870—79.

Otto Jahn, Ges. Aufsätze über Musik, 1866.

Nekrolog v. J. C. Lobe in der Leipz. Allg. Musikal. Zeitung v. 29. Nov. 1847.

Gotthilf Weisstein, Antigone in Berlin, Sonntagsbeil. zur National-Zeitung v. 6. Sept. 1903.

Gustav Karpeles, Johann Peter Lyser und F. M. B, Sonntagsbeil. zur National-Zeitung vom 4. Oktober 1903.

Blätter der Erinnerung an die fünfzigjährige Dauer der Niederrheinischen Musikfeste, Köln, 1868.

Weitere literarische Nachweise über Einzelheiten sind als Anmerkungen an den betreffenden Stellen gegeben

Inhalt.

I. Abstammung, Kindheit, Lehrjahre in Berlin. 1809—1829.
1. Die Familie Mendelssohn . . . . . S. 9
2. Die Berliner Schule . . . . . S. 14
3. Der Kreis des Elternhauses . . . . . S. 18
4. Bei Goethe in Weimar . . . . . S. 24
5. Erste Werke . . . . . S. 28
6. „Die Hochzeit des Camacho“ . . . . . S. 41
7. Der Schöpfer der Sommernachtstraumouvertüre . . . . . S. 46
8. Rastloses Schaffen . . . . . S. 49
9. Die Wiedererweckung der Matthäuspassion . . . . . S. 58

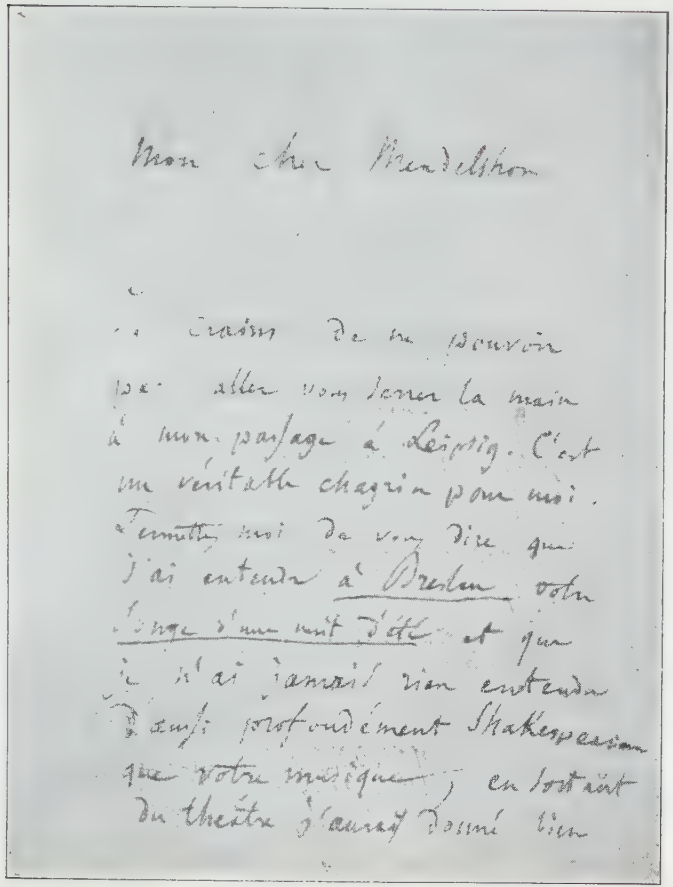
II. Wanderjahre. 1829—1832.
1. Erste Triumphe in England . . . . . S. 62
2. Das Intermezzo der „Heimkehr aus der Fremde“. . . . . S. 69
3. Weimar, München, Wien, Venedig . . . . . S. 77
4. Rom . . . . . S. 84
5. Neapel, Mailand, die Schweiz, München, Paris, London . . . S. 96

III. Der Prophet im Vaterlande. 1832—1833. . . . . S. 109

IV. In Amt und Würden. 1833—1840.
1. Städtischer Musikdirektor in Düsseldorf . . . . . S. 116
2. Erste Wirksamkeit als Gewandhauskapellmeister in Leipzig . . S. 122
3. Der „Paulus“ in Düsseldorf . . . . . S. 127
4. Am eigenen Herd . . . . . S. 131
5. Musikalisches Leben in Leipzig . . . . . S. 136

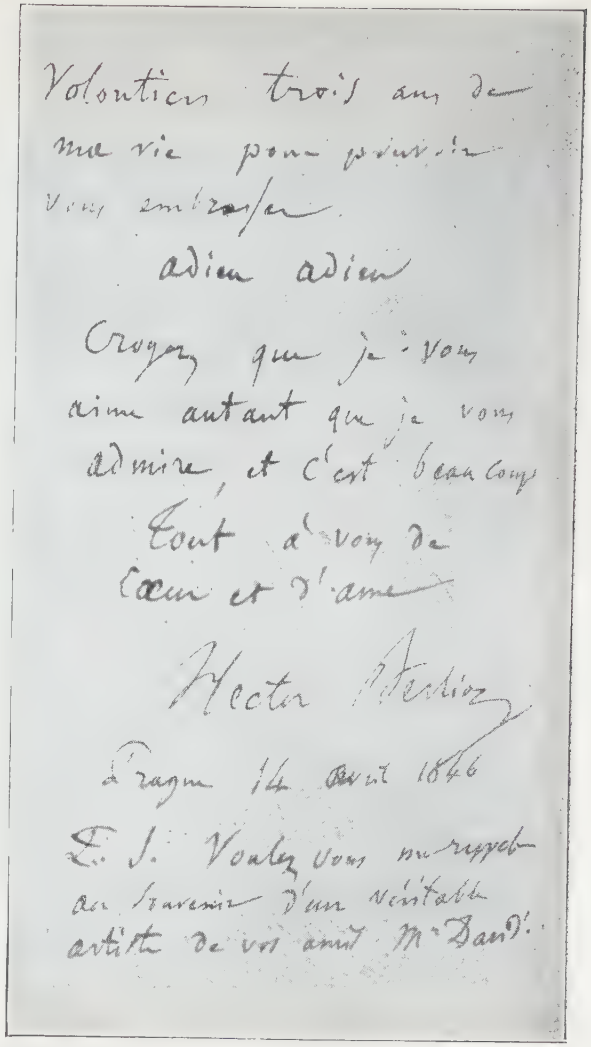
V. Zwischen Berlin und Leipzig. 1840—1844. . . . . S. 147

VI. Die letzten Lebensjahre. 1844—1847.
1. Frankfurter Musse . . . . . S. 165
2. Rückkehr nach Leipzig . . . . . S. 167
3. Der „Elias“ . . . . . S. 170
4. „Und wie Achill sankst du in deinem Ruhme“ . . . . . S. 175



Mon cher Mendelsohn

[illegible] Craisis de ne pouvoir
pas aller vous serrer la main
à mon passage à Leipzig. C'est
une véritable chagrin pour moi.
Permettez moi de vous dire que
j'ai entendu à Dresden votre
Songe d'une nuit d'été et que
je n'ai jamais rien entendu
d'aussi profondément Shakespearien
que votre musique; en sortant
du théâtre j'aurais donné tien



Volontiers trois ans de
ma vie pour pouvoir
vous embrasser.

adieu adieu

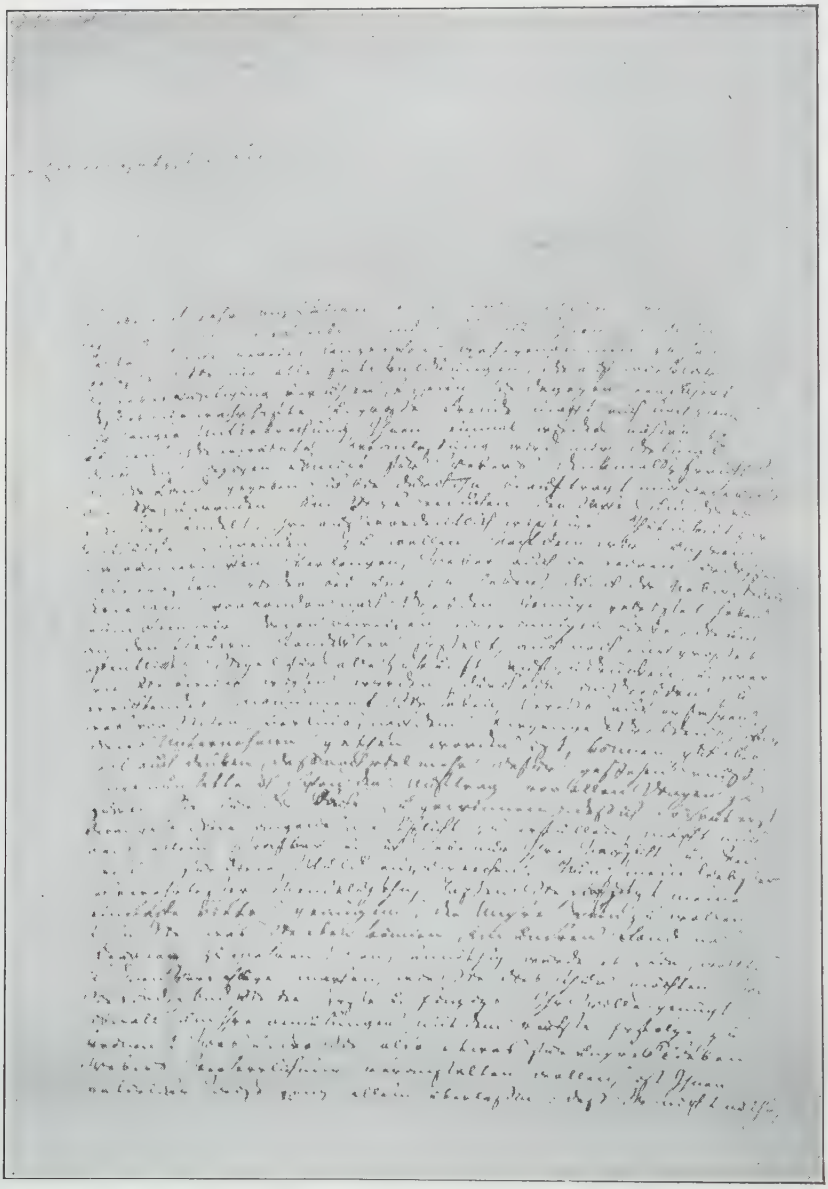
Croyez que je vous
aime autant que je vous
admire, et c'est beaucoup
Tout à vous de
Cœur et d'ame

Hector Berlioz

Prague 14 Avril 1846

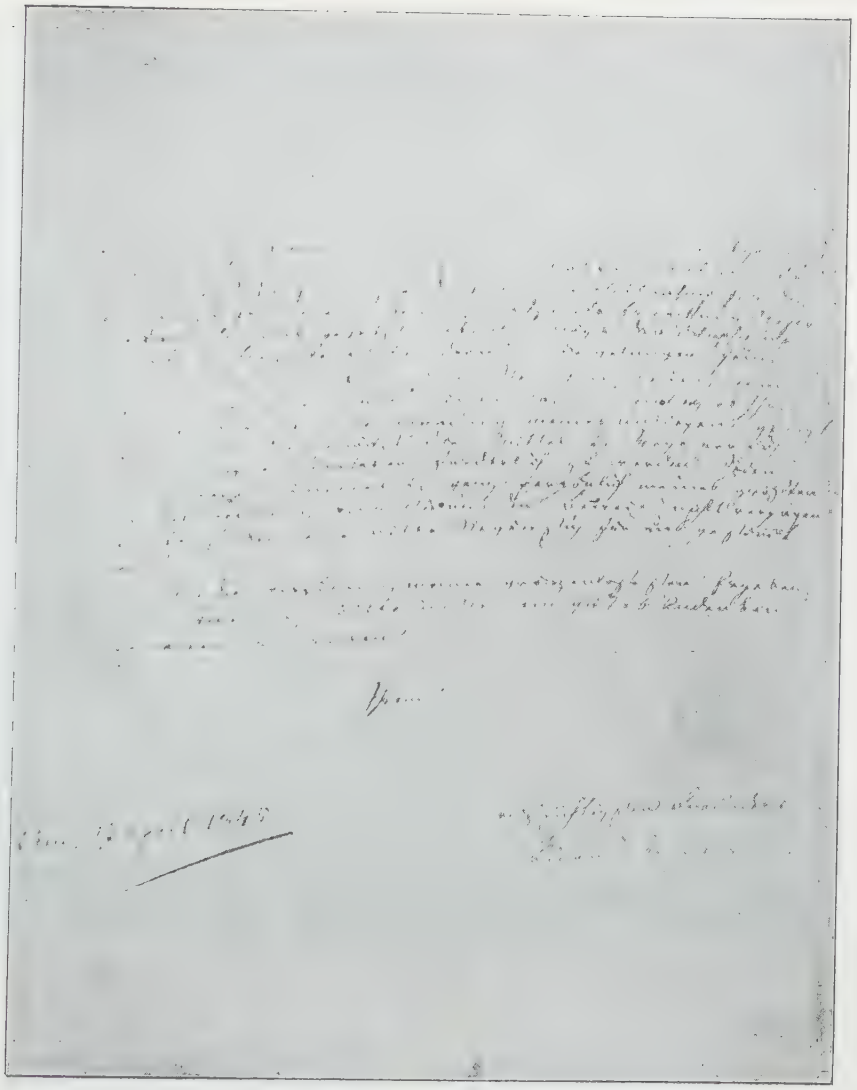
P. S. Voulez vous me rappeler
au souvenir d'un véritable
artiste de vos amis M.r Dan.l.

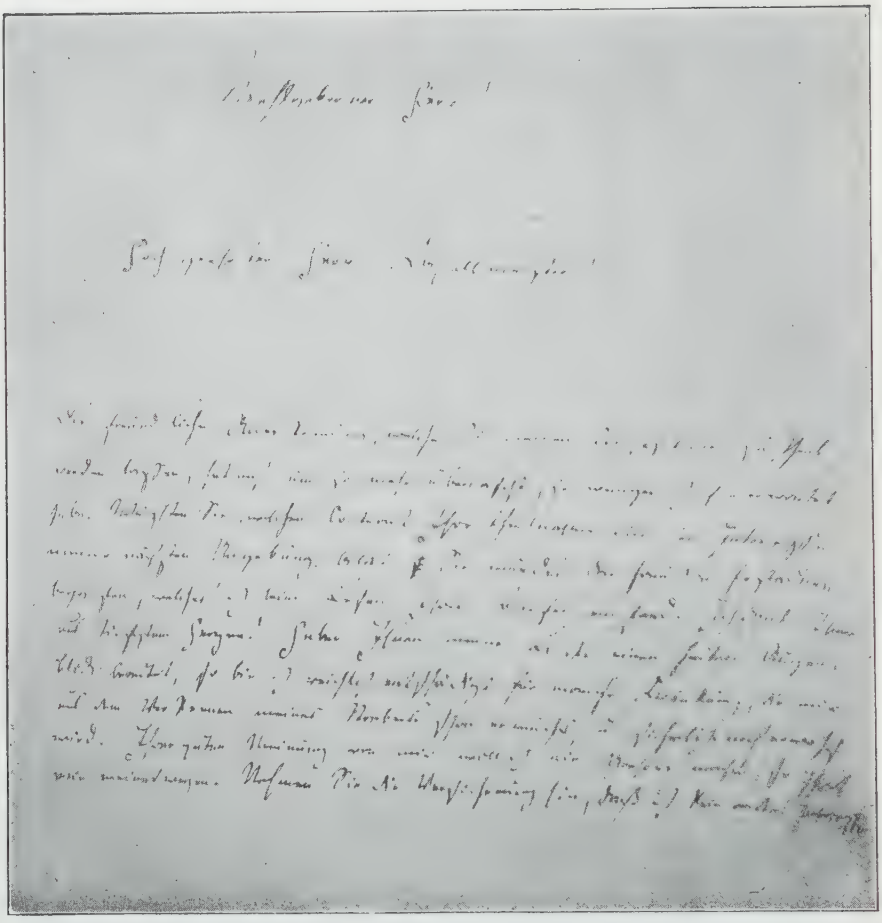
Brief von Hector Berlioz an Felix Mendelssohn Bartholdy.
Original im Besitz von Professsor Dr. Albrecht Mendelssohn Bartholdy in Würzburg.



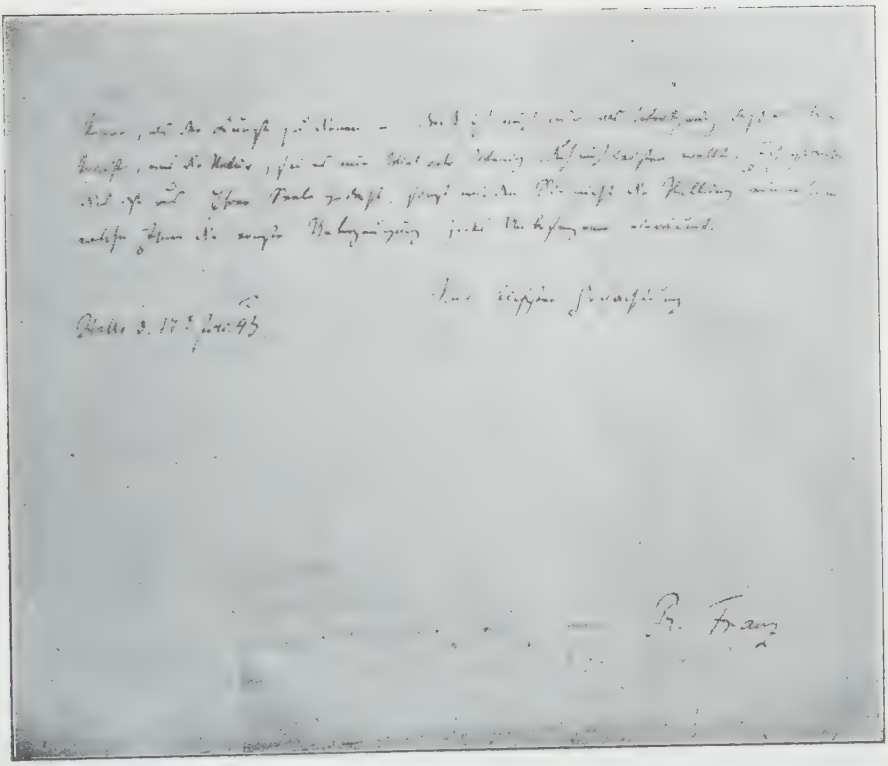
Brief von Richard Wagner an Felix Mendelssohn Bartholdy.

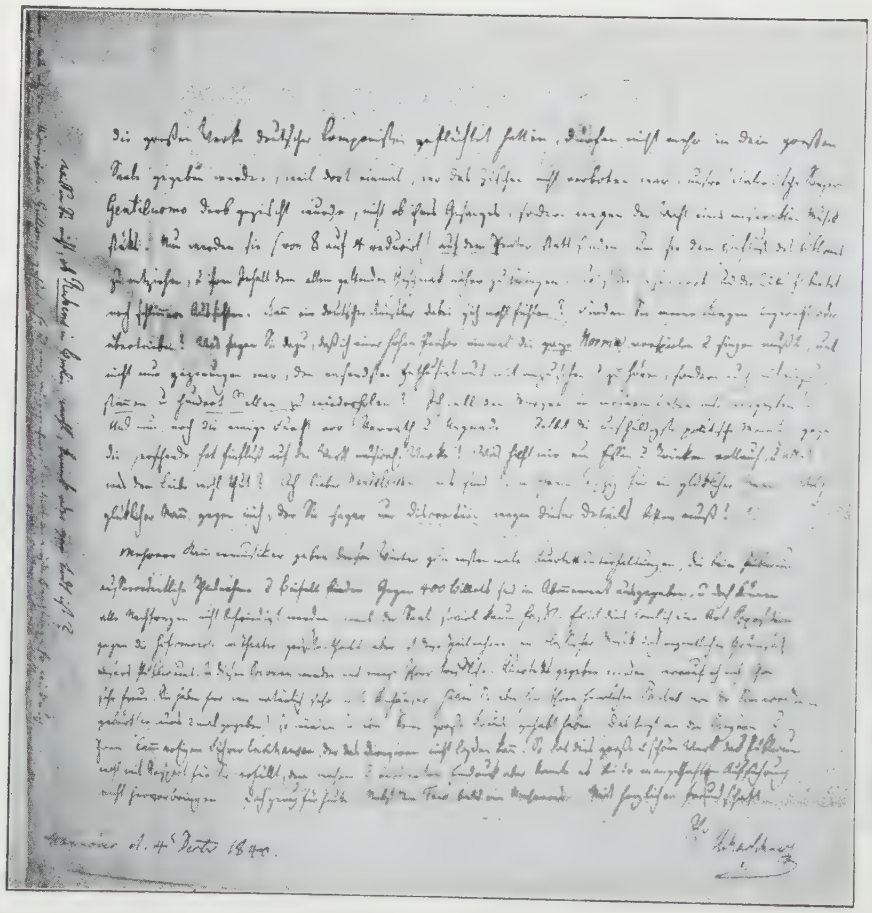
Original im Besitz von Professor Dr. Albrecht Mendelssohn Bartholdy in Würzburg.





Brief von Robert Franz an Felix Mendelssohn Bartholdy.
Original im Besitz von Professor Dr. Albrecht Mendelssohn Bartholdy in Würzburg.





Letzte Seite eines Briefes von Heinrich Marschner an Felix Mendelssohn Bartholdy.
Original im Besitz von Professor Dr. Albrecht Mendelssohn Bartholdy in Würzburg.

Leipzig d. 17 September 1843

Liebster Herr Del

Erlauben Sie mir Ihnen durch diese Zeilen meinen meinen ältesten Bekannten, den Kapellmeister Dorn vorzustellen und meine freundlichen Empfehlungen für meine Stadt zu wiederholen. Er ist ein sehr vorzüglicher Musiker, durchaus in allem ein rüstiger Künstler wie, voll Talent Geist und Bildung ist, wenn Sie ihn erst selbst um Sich sehen, aber Sie würden es bald durch seinen belehrenden Unterhaltungen für reichen Gewinn halten. Weil er aber auch fort müsste, bat er mich seine Sache in Ihre Hand zu legen, und da er selbst Empfehlungen wie freundlicher sein mögen, so gebe ich ihn diese Zeilen an Sie, und bin überzeugt, dass Sie der beste Weg sind um seine Absicht zu erreichen. Nun Sie ihn so freundlich, wie Sie mir es stets waren, und nehmen Sie im voraus meinen Dank für alle Güte, die Sie Hrn. Dorn erweisen werden.

Leben Sie Ihre Lieben, sehr viele tausend freundliche Grüsse von mir, bleiben Sie sein mir immer ein gutes Andenken zu bewahren, und erinnern Sie sich zuweilen

Ihres ergebenen

Felix Mendelssohn Bartholdy

Handschrift Felix Mendelssohn Bartholdy's.

Original im Besitz von Professor Albrecht Mendelssohn Bartholdy in Würzburg.

Felix Mendelssohn Bartholdy's Studierzimmer
in seiner letzten Wohnung damals Königstrasse 5[1] (jetzige No. 12).

(Nach einem Aquarell von Felix Moscheles, das durch M. Wach copiert wurde.)

N

COLLEGE OF MARIN LIBRARY
3 2555 00066024 6

35777

ML
410
M5
W6

Date Due

COLLEGE OF MARIN LIBRARY
KENTFIELD, CALIFORNIA

W. Collin
Kgl. Hofbuchbinder
BERLIN.